LEZIONI

DI

ESTETICA GENERALE

ED APPLICATA

DETTATE

DAL PROF. GIACOMO DE DATO

NEL R. LICEO DI AVELLINO

PARTE PRIMA

ESTETICA GENERALE

IN NAPOLI

DALLA STAMPERIA DEL VAGLIO

1863

A DOMENICO DE DATO

UOMO D'INTEGRITA' ANTICA

IN CUI È FORSE SOLO PECCATO

L'ILLIMITATA BONTA' DEL CUORE

IL FIGLIO SUO GIACOMO

OFFRE IN QUESTO LAVORO

UN TENUE SEGNO DELL'IMMENSO AFFETTO

CHE CHIUDE NELL'ANIMO.

INTRODUZIONE

L'estetica indaga le supreme ragioni dell'arte; ossia è la scienza del bello, che le arti esprimono. Platone nella cui anima vi era una gran fonte di poesia (poichè le idee eterne sono l'alta poesia del mondo) fu il primo fondatore di questa scienza. La quale però dopo lui scadde nelle mani di Aristotile; occupandosi egli dei dettagli e delle regole minute che gli scovriva l'analisi, anzi che elevarsi alla sorgente ampia dei primi principî coll'ardimento della sintesi. Mandò essa di nuovo qualche bagliore coi neoplatonici alessandrini; ma ha dovuto aspettare fino ai tempi moderni per svolgersi e comporsi a sistema, quando le idee platoniche pare che rigermogliassero nella mente di Kant, e svegliassero generalmente una più ardita speculazione. Il gran filosofo di Koënisberga può

meritamente dirsi frai moderni il vero fondatore dell'estetica: imperocchè egli rigettando i principî empirici di Aristotile, Longino ed Orazio fra gli antichi, come di Burke, Lessing e Battaeux frai moderni, si studiò scoprire a priori i razionali principî della scienza. La quale poi in Germania fu più ampiamente svolta per opera di quei filosofi che si possono dire figliati da Kant; frai quali tengono principal luogo Schelling ed Hegel. Il nostro Gioberti stimando ancor egli l'estetica una branca della filosofia, ce ne diede un saggio. E come avea diviso la filosofia in prima e seconda, secondo che fornisce i primi principî e i metodi di ogni scienza, ovvero travaglia sui dati propriamente filosofici, e gli studia secondo i principî e il metodo dalla sua sorella suggeritile; pone l'estetica nel campo della filosofia seconda. Nel che egli si trova alquanto discordante da Kant, che voleva piuttosto collocata l'estetica in uno stadio intermedio fra la metafisica e le scienze sperimentali; imperocchè, come diceva il suo interpetre Schiller, essa mentre da un lato deve reggersi sulla speculazione e risguardare ai primi principî per applicarli al bello; dall'altro deve rivolgersi sempre all'osservazione dei fenomeni fisici e spirituali, dovendo l'ideale del bello prender corpo in una

forma sensibile. Onde a noi pare che meglio si possa dire col Bouterweck : essere l'estetica una parte integrante della filosofia, ma non rimaner tutta assorbita nel dominio di lei.

Ma a che, dirà per avventura taluno, tanta speculazione de' filosofi, tante ricerche di eruditi per trovare le norme supreme e più stabili dell'arte, se essa è la creazione del genio, il quale, intollerante di leggi, non ha a seguire che il proprio impulso, e spiegare libera la sua ala in regione ove non è dato raggiungerlo? Egli solo sa il segreto del suo operare, o a meglio dire egli stesso l'ignora, governato da una ispirazione divina, al cui impulso ciecamente si abbandona. Via dunque i pettegolezzi delle regole, non si tenti per alcun modo tarpare un'ala potente, non si cerchi tener nella melma quell'angelo sublime, il quale come quell'astro che descrive il Lamartine

Reflèchit d'un côté les clartés éternelles,
Et de l'autre est plongé dans les ombres mortelles;

ma si faccia vagolare libero in quell'atmosfera di luce che lo circonfonde, si fecondi solo di quella rugiada che gli piove dall'alto. Tali detti sulla ispirazione divina dell'artista, che ora sono in discredito, perchè ripetuti da coloro che, intolleranti di studio, volevano le loro stravaganze

covrire con essi, e prenderli a scudo della loro ignoranza; fa mestieri che fossero ponderati quando sono pronunciati da Platone. E però noi quì esponendo la dottrina platonica, ne indicheremo la sorgente, e ci studieremo confutarla; perchè l'autorità d' un tanto filosofo non possa essere sostegno a quei balzani ingegni, che stimano dar segno d'ispirazione quando si abbandonano a tutti i farnetici di una sregolata fantasia.

Platone adunque nel suo Ion, dialogo così intitolato da un rapsodo di questo nome, introducendo lo stesso Socrate a parlare, gli fa dire, come ogni qualità del genio è da riporsi nell'ispirazione, senz'altro. Il poeta, egli dice, è un essere di una natura sottile e sacra; « egli vagola intorno alla fontana consacrata alle Muse e nei loro giardini fioriti per coglierví il mele più puro; e montato sul lucido carro dell'armonia, s'abbandona al Dio che lo possiede, finchè il soffio divino non sia ritirato da lui ». Proseguendo ancora Socrate, giunge a mostrarci, nel suo linguaggio brillante di figure, una catena di cui il primo anello è Dio, ed il poeta ne forma il secondo. Per tal modo (e ciò meglio ancora si manifesta da tutto il dialogo) ciocchè anima il poeta è una virtù esterna che lo domina, una Musa, potenza tirannica,

irresistibile ; sicchè il genio è governato da una fatalità esteriore. Tale dottrina che Platone ci fa intendere sotto l'enigma dell'entusiasmo e nel vago dell'allegoria, quantunque contenga pur germi di verità, è non però di meno incompleta. Nè essa d'altronde era una credenza solitaria del filosofo, ma avea il riverbero nel pensare degl'antichi, che uniformemente coronavano il poeta dell'aureola d'una fatalità irresistibile, immaginandolo non come uomo che dà al suo estro un libero impulso, ma come una voce misteriosa costretta a parlare un linguaggio sacro che gli veniva dall'alto. *L'est Deus in nobis, agitante calescimus illo* non è che la volgare espressione in cui formolavasi il comune pensamento. Ma che gli antichi in tempi mitologici, quando il troppo amore al maraviglioso poteva menare fino ad abbassar l'uomo a segno da fare dell'ispirazione artistica un capriccio della divinità, così pensassero non è a fare le maraviglie ; ci sorprende piuttosto come il Richter troppo invaghito delle idee platoniche, ripete nel secolo XIX ciecamente la dottrina del suo maestro; che il genio cioè rimane immobile, finchè non sia dall'alto scosso ed agitato. Di ciò forse potremo trovar la cagione in quella tendenza, che ha preso pur qualche voga, di risguardare come sovrau-

mano tutto che sorpassa l'ordinario. E come l'artista ispirato esce dalla calma normale, dominato da quella potenza viva che addimandasi entusiasmo ; così è sembrato che derivi quel suo stato da una potenza superiore che lo scuote , quando in realtà è da natura il principio di tale prodigioso esaltamento. L'uomo ispirato è ciocchè può essere di più grande sopra la terra, ei pare proprio transumanato ; ma l'ispirazione rampolla dal fondo dello spirito umano, non viene da una divinità. Una sana filosofia oggi ha insegnato come non vuolsi subito ricorrere al maraviglioso, finchè non si sieno bene esaminate e ponderate le forze naturali dello spirito ; e volta all'interno la sua profonda considerazione , ha saputo discernere nel fondo della natura psicologica quelle facoltà tutte che compongono il genio. E studiandole , ha potuto francamente bandire, la vera ispirazione non venire fatalmente dal cielo ; anzi neppur destarsi per esterna impressione, ma sorgere potente dietro la meditazione della mente, fin soggiungendo con molta verità , che essa durar deve costantemente finchè la verità è presente allo spirito e di se l'inebria.

Ma ripeterassi ancora da coloro che di regole non vogliono sapere : se dunque la potenza del

genio è da natura, si svolga esso liberamente; secondo il proprio impulso s'elevi questa divina fiammella alla sua sfera. Noi certo non siamo di coloro che vogliamo pedantescamente inceppare il libero genio; ma stimiamo insieme che acciò la sua libertà fosse piena non muova egli ciecamente, che bene intenda quello che fa, ed una norma lo sorregga nella traccia luminosa delle sue creazioni, perchè non possa fallire per lubrici sentieri. Tanto più che essendo ingombra di nebbia l'atmosfera in cui deve vagolare, se questa non è innanzi rischiarata, mai non potrà, a guisa della luce, per un'azione potente ed impercettibile disegnare e colorire splendidamente tutti gli oggetti. Se la fantasia, che è l'ala del genio, fosse lasciata a correre licenziosamente, ora toccherà il Cielo luminoso, ora profonderà nell'orrore; ma quando nei suoi più ardimentosi slanci su di una norma si sorregge in aere sereno, terrassi sempre equilibrata e sempre sicura s'ergerà a nuovi fulgori. Ha anch'essa la fantasia una logica da seguire, logica tutta sua propria ben diversa da quella che guida la ragione nelle sue operazioni, che la salva da ogni vertigine nella quale ogni suo decoro e dignità anderebbe naufrago. Riderà forse taluno a sentir parlare di una logica della fanta-

sia; ma non riderà certo chi pensa che come richiedesi la logica propriamente detta che regga la mente ad unire in proposizioni le idee; ugualmente ha bisogno di una logica la fantasia nell'aggruppare in allegorie, come diceva Breetinger, le immagini delle cose sensibili, onde ella s'impronta: ed è però che a tutta ragione diceva Madame di Staël, estendersi la filosofia a tutte le arti dell'immaginazione per ugual modo che a tutte le opere del ragionamento. E si dica poi, che bisogna sbandare ogni regola, e che lungi debbano rimanere i profani del santuario ove alberga il genio, perchè non vi facciano entrare i loro miasmi corrompitori. In parte così pure sconsigliatamente la pensava Schiller nella prima sua giovinezza; ma a che riuscì egli mai, quantunque poetichissima avesse sortito la natura, se non a produrre opere, che poi egli stesso dovè ripudiare, o correggere? Solo potè lasciare lavori immortali quando rinsavito si fè lungamente ad interrogare il vecchio Omero, per apparare da lui i secreti della vera arte.

E come sbandarsi l'arte e la disciplina, se è il genio stesso che per sua natura la richiede indivisibile campagna? Che cosa di fatti è mai il genio? Se, come vogliono, alcuni non fosse che una forza

che scovre, anche l'azzardo pretenderebbe ai suoi privilegi, poichè ancora scovre sovente. Se, come altri son di credere, fosse esso una forza che combina, allora la pazienza a se rivendicherà un tal nome; e saravvi chi potrebbe rettamente dire, quantunque contro il comune giudicare, che il genio è la pazienza. Ma noi teniamo che mentre il genio non è nè l'una nè l'altra cosa separatamente, pure è l'una e l'altra insieme. Il genio è lo spirito dell'uomo nella sua più alta possanza; e come lo spirito agisce per due maniere, per la spontaneità e per la riflessione, così il genio risulta da un'azione spontanea la più viva e forte, accompagnata da una riflessione ponderata e perseverante. Se il genio avesse solo l' azione spontanea, e creasse ignaro di quello che fa, darebbe forse opere brillanti e vive, ma scomposte e dissordinate; come se avesse solo la riflessione, darebbe per avventura prodotti regolari e simmetrici, ma inanimati. Ispirazione adunque e arte insieme unite formano il genio, e ove manca l'armonico accordo, traccia di genio non si può ravvisare. Che se anche si voglia concedere a taluni che il genio fosse una forza meramente spontanea, che avesse suo unico carattere l'ispirazione; anche in tal caso, noi soggiungiamo, ei non potrebbe procedere

alla cieca e senza una norma. Imperocchè ei dopo il primo suo slancio (dal quale neppure si separa l'osservazione almeno istintiva, o il sovvenire del mondo fisico e il sovvenire ancora o la percezione istintiva del mondo intellettuale) ripiegandosi in sè stesso per considerare e compiere l' opera sua, si volge a risguardare le norme razionali, le consulta e le domina insieme. Ove il genio tace si puote di ciò fare a meno; ma il vero genio che ha l' intuito chiaro del perfetto non puote per sua intima natura disgregarsi dalla riflessione e dall' arte. E che ciò sia vero noi possiamo anche rilevarlo da un fatto che tutto dì ci si para innanzi. Noi non ravvisiamo compiuta bellezza, se non dove vi ha combinazioni tali, che il nostro giudizio possa spiegarne il secreto, dopo che esse commovendoci hanno già rivelata la loro possanza. Dal che chiaro si scorge che tali combinazioni con riflessione e conoscenza ha dovuto compiere il genio, se alla nostra riflessione e alla nostra conoscenza si rivelano. E comechè ove entra la riflessione ivi è l'arte, ognuno intenderà in suo senno come il genio ha naturale compagna l'arte quando crea i suoi portenti. Onde non è a fare le maraviglie che se per un momento solo l' arte non accompagni l'ispirazione, il fulgore del genio to-

sto, come coverto da una nube, si toglie al nostro sguardo. Perchè di fatti, noi domandiamo, talvolta siamo costretti a sospendere l'ammirazione colla quale ci rapisce Shakespeare, ed una specie di fatica ci fa seguirlo con pena? Forse perchè a lui vien meno l'ispirazione? Non v'ha chi ciò voglia dire; chè come fiume regale ci scorre di continuo ricco delle proprie acque. Ma è la potente ispirazione piuttosto che gli nuoce, soverchiando quasi talvolta e non lasciando pieno luogo alla riflessione. Confuse e come tumultuanti affollandosi le idee nella sua mente, quasi sopraffatto egli non distribuisce e combina a proposito e con arte quella ricchezza. La sua immaginazione troppo vivamente esaltata, trascorre con rapidità maravigliosa, scovre fra gli obietti mille rapporti lontani e bizzarri, e passando dagli uni agli altri con transazioni brusche e singolari, le impone ai personaggi che essa crea, ed insieme agli spettatori. In quei salti vibrati e lontani hannno alcuni voluto scorgere ricercatezza e sforzo; ma non derivano che dalla mancanza del lavorio dell' arte, che compagna avesse sorretto l' ispirazione. Ci si darà forse del meschino, perchè non sapendo sorgere all' altezza del sommo artista, vogliamo accagionarlo di

ciocchè è il più bel pregio in lui; ma confessiamo, che per quanto fosse somma la venerazione che noi abbiamo pel sommo tragedo, mai non abbiamo potuto indurci ad ammirarlo in quell' ammasso confuso d' idee, immagini ed espressioni onde talvolta ci opprime: tanto più che non solo in mezzo a quel tumulto scorgiamo alterata l' armonia della situazione del personaggio, ma talvolta proviamo pure il rincrescimento di trovarci distratti lontano dal soggetto. Quanto perciò, noi concludiamo, sarà più potente l' ispirazione, tanto più dovrà stringersi in amichevole connubio coll' arte.

E che altro di fatti vuol intendersi quando si dice comunemente, che non si possono formare opere di arte perfetta finchè non si è raffinato il gusto? E ben a ragione: imperocchè potendosi definire il gusto la facoltà di conoscere il bello, finchè pienamente questa facoltà non si è svolta, l' artista non avendo chiara innanzi la meta a cui dovrà avanzarsi, barcollerà indeterminato. O si vorrà poi dire che il gusto è perfetto fin da principio in coloro che sono nati artisti? Se esso consistesse solamente in una squisitezza di sentire, come si pretende per alcuni, potrebbe ciò essere; ma allora esso non avrebbe stabilità di sorte, e per quante

ragioni si volessero inventare per dargli una fermezza, tutte dilegueranno in faccia alla sola considerazione, che quanto appartiene alla sfera del sensibile è sempre mutabile per sua natura. Essendo perciò il gusto, secondo le più sane dottrine, misto di sentimento e di giudizio, e derivando il giudizio da una facoltà attiva dello spirito, che è capacedi perfezionamento e di cultura, esso dovrà maturarsi per l'educazicne assidua e diuturna: onde ben intendeva la cosa lo Schiller quando asseriva francamente, che di tutte le nostre facoltà il gusto, se è il primo a nascere, è l'ultimo a ricevere la sua maturità. Che se dunque il gusto ha bisogno di educazione, e l' artista non potrà fare lavori perfetti, finchè non avrà perfetto il gusto, chi vorrà negare che la disciplina e l'arte debba aiutar sempre l' ardore dell' ispirazione? Se così non fosse, ogni volta che brulla la fantasia si potrebbe vedere venir fuora un perfetto lavoro artistico; ed un villico irlandese, diremo col Byron, quando ha bevuto un buon bicchiere, potrebbe mandar giù un intero poema. Che se ancora ciò non basta a far intendere il bisogno dell' arte e della disciplina; riflettasi ancor davvantaggio, che se l'artista dietro l' ispirazione ed un impulso meccanico doves-

se muovere, egli allora non sarebbe differente dalla pecchia che costruisce il suo alveare, nè dal castoro che fabbrica la sua casa; e l' arte darebbe sempre prodotti simili ed uniformi: imperocchè sia che l' impulso venga dalla natura, sia che da un Dio, sempre si rimane ugualmente sotto l'imperio della necessità. Ma come in realtà l' artista agisce con piena libertà, la quale in se contiene la ragione dei suo atti, addiviene perciò che l' arte è progressiva, e variabile secondo il mutare delle condizioni. L' ape sempre allo stesso modo dispone le sue cellette , perchè gli effetti della natura sono immutabili; la libera architettura per contrario non pure riforbì sempre le prime sue rozze forme; ma finchè l' uomo durò pastore, fu un cumulo di terra e di sassi insieme congegnati; innalzò piramidi quando l' uomo addivanne astronomo; quando questi fu colto è poetico compose uno stile come il greco; ed addivenuti potenti e tiranni gli imperatori romani, costruì panteon e teatri; come quando la società ritornasse sapientemente artistica, ripeterà le stupende cattedrali dell'evo mezzano. Lo stesso si può osservare nell' andamento di tutte le altre arti. Con senno perciò si chiamano opere i prodotti dell' arte; perchè opera ha rap-

porto ad agire, e l'agire richiama la libera scelta e la determinazione. Le produzioni della natura per contrario si addimandano effetti, che si rapportano al fare, che è proprio del meccanismo, o dell'istinto, che è pure un meccanismo razionale.

Le norme adunque e lo studio accurato di esse sono necessarie all' artista; e la spontaneità colla riflessione deve accordarsi per formare il vero genio. Non parliamo poi quì di quell' arte che si richiede nell'esecuzione dell' opera, quando i parti del genio vengono ad esternarsi al di fuori, chè anche Platone, che faceva dell' artista una cosa tutta fatale, riconosce la necessità dell' arte per questo lato; ad assegna ed essa l' ufficio di ripulire i bei diamanti, e di purgare l' onda sonora che scorreva dal seno della divinità. Nuppure facciamo motto di quell' osservazione profonda sulla natura umana e sulle leggi dell' universo che a tutta ragione richiedeva il Novalis come prima condizione in un artista. Nè osiamo qui rammentare le leggi che debbono dirigere l' esecuzione tecnica: ma solo ripetiamo con Dante, che chi non si fa magro per molti anni, non riuscirà che a produrre tali mostri, che se potranno essere la delizia degl' ignoranti, saranno pur sempre la disperazione dei saggi e la rovina dell' arte.

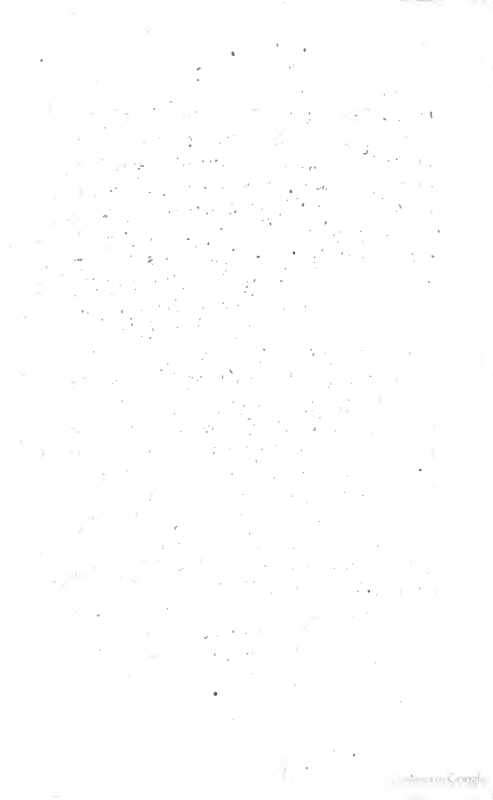
Ma ci accorgiamo però che con si lungo ragionamento sostenuto finora, non ancora abbiamo fermate le ragioni che ha l'estetica ad esistere. Imperocchè ci si potrà dire per avventura: se l'artista abbisogna di una educazione, potrà ben egli prendersela da sè stesso, senza pretendere di sottoporlo alla disciplina del pedagogo. Se i grandi artisti sono stati prima che le leggi fossero scritte; e Omero, Fidia, Eschilo, Dante, Shakespeare hanno lasciato portenti da ammirare prima che l'estetica fosse nata, non sarà questa almeno inutile, se non si voglia tenere d' impaccio? Il genio noi diciamo, non v' ha dubbio, può da sè stesso educarsi, e lo ha fatto sempre, mosso dall'istintivo bisogno che ne sentiva; ma quando le norme sono state scritte, perchè non giovarsene? Non avrà egli così il doppio vantaggio di aiutarsi della riflessione altrui, e di essere più sicuro che il giudizio non gli falla? Dante ben lo comprese, ed oltre ad aver apparato da Virgilio lo bello stile che gli ha fatto onore, da Brunetto Latini volle pazientemente sentire svolti i precetti dell' arte, e gliene serbò sempre grata memoria pel grand' utile che ne trasse. Nè è da temersi che riescano le norme esiziali al libero genio dell' artista; chè ciò potrebbe

avvenire quando fossero false e pedantesche; ma quando s'informano alla ragione, lungi di riuscire pastoie, sono come un freno, secondo diceva il Monti, ad un generoso cavallo, che governa il suo libero movimento e la foga del suo corso. Accetti perciò volentieri l'artista dal filosofo i responsi della scienza, e l'amorevole consiglio del fratello: tanto più che oggi essa scienza fattasi potente ed ardimentosa, senza inventare inventa come bisogna inventare, e vie intentate apre ai novelli geni che volessero slanciarvisi.

Ma ancorchè, per nessun modo l'estetica potesse giovare all'artista, essa è utile, anzi oggidì necessaria per il pubblico. Ormai possiamo dire da una pezza compiuto quel periodo di spontaneità nel corso della vita sociale, quando il genio crea, e tutti contemplano col sentimento i suoi portenti, e ne rimangono rapiti. Siamo già nel periodo di riflessione, e lo spirito del pubblico non più si tiene pago a sentire, ma vuole riflettere sulle grate impressioni che ha ricevuto, ed elevarsi fino a scovrire le leggi fondamentali del bello. Ai nostri tempi più che mai un irresistibile impulso defatica lo spirito a voler conoscere se stesso e quanto lo circonda; impulso che ha menato ad allargare

la scienza della natura, come quella dello spirito. Nè v' ha oggetto innanzi a cui s' infrena questo impulso. Come il mondo fisico ed il mondo dello spirito, così pure l'uomo vuol conoscere l'incantato mondo dell'arte, che il genio gli ha posto innanzi; e con tanto maggiore ardore per quanto ne è stato più potentemente attratto e sedotto. Ond'egli come ha avuto bisogno del naturalista che lo ha guidato a comprendere il mondo fisico; così sente ancora maggior bisogno di chi sostenga il suo volo palustre per elevarsi fino a quel mondo più alto, perchè più spirituale. che il genio gli ha disteso sott'occhio. Tale sussidio egli ha dal filosofo che indaga sull'arte, e le supreme norme ne espone. Questi come Mentore lo consiglierà che non si lasci prendere al falso belletto onde s'adorna l'incantatrice Calipso ; questi come Virgilio e Beatrice gli sarà guida ad entrare nei penetrali di quel poema divino a cui ha posto mano e cielo e terra ; questi gli sederà d' accanto per aprirgli il senso degli enimmi , che quella sfinge che è il genio spesso si diletta di proporre all' umana intelligenza. L' artista, come Prometeo, ha tratto dal Cielo il fuoco sacro per animare la sua creta; ma questo fuoco covando nell'interno,

non balena all'occhio del pubblico: il filosofo rompe l'involucro, per farne di fuora sventolare visibile la fiammella; egli, come diceva lo Schiller, cerca il polo fisso dell'artista in mezzo al turbine dei fenomeni, ed ivi rivolge la contemplazione dello spettatore.

Grande adunque è il computo dell'estetica, alta è la sua missione; ella dirigge l'artista a creare, dirigge il pubblico ad intendere; all'uno disgombra il sentiero, toglie all'altro le nebbie del vedere. O che dunque voi, o giovani, siate nati ad essere artisti, o che vogliate solo sodisfare alla bramosia dello spirito d'intendere le portentose creazioni del genio, fatevi con amore a studiare questa scienza, Essa v'insegnerà a ben fare, ugualmente che a ben giudicare in fatto d'arte; e noi l'uno e l'altro scopo terremo fisso innanzi nelle nostri indagini. A rendere più piano il cammino, canseremo ancora, per quanto ci sarà possibile, la speculazione astratta, e c'ingegneremo per contrario al lume dei principî risguardare il fatto, e mostrare ove è il retto, ove per falsa via si è trasmodato. Ilari adunque mettiamoci nel cammino, e l'amore del bello ci rinfocoli e dia sempre nuova lena.

LEZIONE PRIMA

SCOPO DELL'ARTE.

Mai non si potranno le vere norme stabilire dell'arte, finchè lo scopo di questa non si sia ben conosciuto; non essendo altro le norme o regole che i mezzi più opportuni e spediti perchè uno scopo si raggiunga. E però fa mestieri che innanzi tutto noi moviamo dall'indagare il vero scopo dell'arte: tanto più che molti, non avendolo ben inteso, assai danno produssero, il genio avviando per falsa via. Anzi ci pare cosa utile cominciare dal rifiutare gli errori, perchè poi non avessimo a trovare ostacoli nel nostro procedimento.

E mettendoci all'opera, dapprima ci si para l'opinione di coloro, che tengono scopo dell'arte l'imitazione della natura. Ma se veramente l'arte a ciò intendesse, si renderebbe la cosa più inutile, non for-

nendoci altro da quello che già possediamo; ed attesterebbe d'altra parte l'orgoglio e la stoltezza dell'uomo di voler porre ad ammirare le sue opere invece della realtà esistente. Se scopo dell'arte fosse il copiare la natura, l'uva di Zeusi, la vacca di Mirone e la tenda di Parrasio presso gli antichi, e la scimia di Butler, la serva di Rambrandt presso i moderni, sarebbero i capolavori più eccellenti; quando nella realtà tali pitture se si fanno ammirare per la grande industria onde sono state vinte le difficoltà tecniche, non inebriano lo spirito di quel piacere che lo solleva alla vista della Trasfigurazione o del Giudizio universale. L'arte perciò, diremo col Marmontel, anzichè copiare, inventa e compone; essa scegliendo e disponendo corregge la natura, così nel suo insieme come nei particolari, e dando vita ai corpi, forme e colorito a'pensieri, estende i limiti delle cose, e si crea un mondo che non ha modello nell'esistenza.

Aggiungasi pure che se l'arte non avesse altro scopo che imitare la natura, oltre che ogni distinzione fra brutto e bello cesserebbe, di molto ancora si restringerebbe la sua sfera, non potendo andar troppo lungi l'imitazione. Potrà di fatti imitare la pittura, potrà imitare la scultura; ma che mai potrà imitare l'architettura, che la poesia, quando esce dal genere descrittivo, che la musica? Noi adunque stolti che abbiamo finora tenuto per opere di arte ed il Tempio di S. Pietro, e la Divina Commedia, e le sentimentali aspirazioni del Verdi. Nè si dica con alcuni più mo-

derati che nell'imitare non si ricerca la fedeltà, ma basta la verisimiglianza: chè oltre a non potersi nettamente determinare ciocchè è tale; ancora rimarrebbe escluso dall'arte il genere fantastico, che è pur dei principali, nè sappiamo intendere come anche la verisimiglianza possa la musica serbare.

Da questo falso principio poi io m'argomento essere derivato quel materialismo poetico, contro cui Richter scagliavasi a ragione, che cerca nella imagine o piuttosto nella copia sensibile i misteri dell'arte. Questo critico, come noi, non disconosce la materia, ma vuole ragionevolmente che lo spirito la domini; ammette pure l'imitazione della natura, ma solo a patto che lo spiritualismo sia l'anima dell'imitazione artistica. Così intesa la cosa è retta e ragionevole; ma voler l'arte alla sola imitazione tener stretta, è disconoscere la sua dignità, la sua vera natura. La pura imitazione, diremo collo Schlegel, rimanendo sempre sterile nell'arte, fa mestieri che anche ciocchè l'artista prende dal di fuori sia rigenerato in lui per potersi veramente mostrare sotto una forma poetica.

Hanno altri assegnato all'arte come scopo il mettere sott'occhio lo spettacolo dell'umana natura per muovere la sensibilità ed esaltare l'imaginazione. Ma con ciò niente si viene a stabilire sul fondo che è l'oggetto della rappresentazione: onde rimanendo la cosa indicata nel generale, l'arte che è una forma che si presta a tutto, e può rivestire del suo incantesimo anche le cose più opposte, potrebbe, accendendo la

nostra imaginazione, or farci partecipi del delirio dei baccanti, or trascinarci fino all' indifferenza dei sofisti. E veramente gli stessi romantici francesi, che hanno bandito questo principio, hanno ancora veduto questa conclusione, ma non l'hanno schivato, volendo invece che punto non si badasse alla natura del fondo: onde Vittor Hugo apertamente osò dire, non riconoscere affatto nella critica il dritto di quistionare col poeta sulla sua fantasia, e domandargli perchè egli ha scelto tal soggetto, adoperato tal colore, colto al tal albero, attinto a quella sorgente. Anzi sarebbe ancora meno male, se indifferentemente si prendesse a ritrarre qualunque cosa; il peggio è, che come s' intende a scuotere potentemente la sensibilità, e le cose più orribili tornano a tal uopo più acconcie, così nel fatto questa scuola non si diletta che di laidezze, di veleni, di pugnali, nè le passioni ritrae se non nella maggiore loro sfrenatezza quando sono addivenute brutali. Veggasi in Vittor Hugo come non sa egli condurre che situazioni terribili, senza neppur curarsi se verisimili, e solo si mostra pago quando ha ridotto la passione a non essere più sentimento ma istinto, e dell'istinto aver tutta la brutalità e la violenza. E come preso lo sdrucciolo al male, più basso sempre si profonda, così gli autori che vennero appresso più lungi ancora si sono sospinti del loro caposcuola, e dal Frullo della Zingara si è trascorso sino al D. Ferrante dei Misteri di Parigi, e peggio. Oggi che altro il teatro ci rappresenta in Francia, se non la purezza

dell'adulterio e della prostituzione, l'eroismo del suicidio? che altro fa il romanzo se non cianciare di morti, voltolarsi nella melma sociale, ed in quella bassezza di sentire, che stimasi necessaria per attrarre l'attenzione fra il tumulto degli affari, ed il fragore dei bicchieri e delle lascivie? Oh se l'arte a ciò dovesse tendere, meglio bandirla dalla società; chè si eviterebbero così i malcontenti della propria situazione nella donna, la precoce perdita delle generose illusioni nella gioventù, in tutti quello scetticismo satirico e quel guardare fra compassione e disprezzo la società, riflettendo essa nell'arte come in specchio arrugginito sol forme mostruose e sconce fisonomie. Eppur mentre questi moderni corrompitori della dignità dell'arte spargono l'immoralità, imbellettano il vizio, sfrenano il senso; spacciano ipocritamente di risguardare al miglioramento dell'umanità guasta e scaduta, di menare innanzi l'incivilimento. Ma non s'accorgono che è piuttosto verso il regresso civile che ci sospingono; anzi segnano essi stessi uno stato di decadimento: imperocchè è solo in tale stato, che gl'uomini resi frivoli e tutti dediti alle lascivie dei sensi, lasciandosi guidare dalle impressioni, le richieggono all'arte più potenti che si possa, senza risguardare di che natura sieno le cause che le producono. Allora si cerca solo dall'arte la distrazione d'un momento dai pesi della vita, e una emozione qualunque che trasporti gl'animi in sua balia; riducendola così ad un aiuto al lusso, come l'artista ad un uomo compiacente che

lusinghi. Ma in realtà l'arte disdegnosa e severa, com'è, rifugge da tanta prostituzione, e gittando come non suoi i lisci di che la circondano, si ritira nel segreto del suo santuario, gridando contro la profanazione.

V' ha un'altra scuola che pone a scopo dell'arte il produrre così compiuta illusione, che ci sembri avere presente la realtà e non la finzione. Ma noi riflettiamo, che finchè si richiede all'arte che le sue produzioni sieno animate e viventi è cosa ragionevole; ma quando essa avesse a suo supremo scopo il produrre la piena illusione, allora avrebbesi a dire che un panorama sarebbe l'ultimo sforzo della pittura. E come l'arte potrebbe intendere all' illusione, se questa portata tropp'oltre fa sparire il sentimento dell'arte, per dar luogo ad un sentimento naturale soventi fiate disgustoso? Se io credessi che Ifigenia sta veramente per essere immolata in mia presenza, che Cleopatra veramente mediti la morte de' suoi figliuoli, fremente d'orrore non uscirei forse di teatro? E racconta di fatti uno scoliaste di Aristofane, che avendo Euripide nelle Eumenidi introdotto le furie decorate ed atteggiate a vere furie infernali, fu tale lo spavento alla loro comparsa che tutte le donne incinte si sconciarono. Ma si dirà, se l'illusione non è perfetta a segno da farci credere avere presente la realtà, come si potrà svolgere il nostro affetto, il quale mai non può slanciarsi verso quello che si tiene finto? Ma basta, noi rispondiamo, che la rappresentazione ci ri-

chiami presente ciocchè una volta ha avuto realtà perchè si muova l'affetto, non è necessario che si reputi la realtà presente. Quando noi versiamo lacrime in faccia alla Deposizione dalla Croce di Raffaello, ciò avviene perchè siamo richiamati dall'imagine, che ce ne presenta l'artista, ai tormenti che una volta afflissero il Salvatore, non perchè stimiamo avere innanzi reali essi tormenti. Avviene quindi che librandoci noi sull'immaginazione a contemplare una realtà passata, la cui imagine si riflette nell'arte, risentiamo in noi l'affetto; mentre la volontà, che solo pel reale s'interessa, non si muove per alcun verso. Niuno di fatti ha voglia di gridare in teatro a Tancredi, a Orosmane a Otello che fuggano i loro malori, niuno vuole gittarsi in aiuto di Glocester contro l'infame duca di Cornovaglia: eppure lo spettatore sa già i pericoli, sa le inique macchinazioni. Anzi come ei ne partecipa e ne soffre, si renderebbe insopportabile la situazione, se non lo sovvenisse l'idea che non v'ha niente di reale in quanto gli si para innanzi. Idea che gli è sempre presente, sebbene non gli spicca viva, perchè le impressioni più vivaci che lo assediano gl'impediscono di potervi badare; ma che sempre ei chiama in suo rifugio ogni volta che il dolore troppo l'opprime. L'arte perciò se deve far dimenticare tale idea, e mantenere un certo grado d'illusione, non potrà avere a suo scopo produrre una illusione compiuta: tanto più che quando l'illusione si vuol portare oltre un dato termine, si fa conoscere, e rimane perciò stesso inef-

ficace. E si rifletta pure in ultimo come l'arte mai non potrà raggiungere la perfetta illusione. Imperocchè se in ogni effetto non si può trovare più che nella causa; come l'opera di arte è lavoro di fantasia, mai non produrrà altro che effetti fantastici: onde solo una credenza d'immaginazione si avrà per le cose dall'arte rappresentate. Avere una credenza di realtà importerebbe che la causa fosse reale; e con ciò si uscirebbe dal campo dell'arte per entrare negli usi della vita. Scopo adunque dell'arte non può essere la perfetta e compiuta illusione.

Più nobile è il fine che altri le assegnano d' incivilire i costumi; ma non per questo più vero. Gli antichi pare che volessero accennare a questo scopo creando gli eleganti miti di Orfeo, di Lino e del fondatore di Tebe. Ma fatte bene le ragioni, si scorgerà di leggieri che se le arti, affrancandoci dal sensibile materiale e dalle istintive passioni, menano i popoli a civiltà, ciò conseguiscono come effetto dello scopo a cui mirano; non che si propongano volere incivilire: alla guisa che prendendo noi il cibo a fine di satollare la fame, risentiamo il benefico effetto del nutrimento. Ora può il filosofo nell' indagare gli effetti e le cause, scovrire quali sono gli effetti certi dell'arte quantunque lontani; ma l' artista che nelle sue creazioni deve essere solo animato dal sentimento dell'arte, nè ad altro deve direttamente mirare che a trasfondere in altri tale sentimento, quando agli effetti remoti volesse pur risguardare, sentirebbe raffreddata la sua ispi-

razione ; chè il calcolo distruggerebbe quella libera movenza che deve avere.

Neppure reputiamo vero l'altro fine che si assegna all' arte di predurre il miglioramento morale mercè la purificazione delle passioni; imperocchè sempre si tornerebbe a dimandare: secondo quale scopo essenziale l' arte raggiunge tale effetto? Ma si dirà non è buona cosa che l'artista abbia presente la morale nelle sue creazioni, e miri almeno mediatamente a purificare le passioni? Goëthe, che forse prima d'ogni altro si propose tale quistione, risponede negativamente. Imperocchè, egli dice, sebbene ogni opera artistica deve avere un risultamento morale; pure se tale scopo si ponesse innanzi l'artista nella composizione, agghiaccerebbe il suo entusiasmo e guasterebbe l' opera sua. E d'altronde che bisogno ha l' artista di volere prefiggersi la moralità, quando l' arte per la sua purità raggiunge essenzialmente abbondanti effetti morali ? E perchè se essa è per sua natura morale dovrà premeditatamente cercare di riuscir tale con grave suo danno ? L'arte che non è morale non è arte, diceva il Byron, e dalla moralità maggiore che in se contiene potrassi bene argomentare di sua perfezione. Se essa avesse la sua essenza nella menzogna, come alcune menti balzane pretendono, rimarrebbe scevra di effetti morali ; ma se così fosse, ripetè lo stesso Byron, gittatela ai cani, e sbandatela dal pubblico, come Platone raccomanda dei poeti. Ma come essa si studia conciliare la finzione colla verità e la virtù ,

riesce essenzialmente morale, anzi soggiungiamo più feconda di salutari effetti sui costumi che la stessa scienza morale ; poichè essa compie , secondo il Novalis, l' opera veramente religiosa. Rigenera essa di fatti l' umanità nella sua sorgente , sollevando l' animo a bearsi in Dio ; essa fa comprendere a ciascuno come la nostr' anima ha bisogno d' unirsi strettamente a tutti gli spiriti avventurati nel seno di Dio ; essa ci attesta a preferenza che Iddio non è presente alla profondità del nostro animo che per divinizzarlo , e metterlo in possèsso di una luce e d' una beatitudine perfetta. Ed è perciò che Solger diceva, che se non vi fosse religione, l' arte la crearebbe: imperocchè essendo la religione lo slancio della nostra anima verso l' Essere perfettissimo, l' arte rivelandoci quest' Essere presente al nostro interno, deve di necessità accendere verso di esso il nostro ardore. L' artista adunque compia il suo scopo, e sarà altamente morale, senza che alcuna moralità si proponga.

Potrà poi meglio l' arte proporsi a fine l' insegnamento, come altri vogliono ? Ma se l' insegnamento fosse scopo dell' arte, dovrebbe essa appoggiarsi sulle idee e parlare all' intelletto: ed allora in che si distinguerebbe dalla scienza? Si risponderà forse per una veste più brillante onde si fregia. Povera allora l' arte quando in essa la forma dal fondo si volesse separare ! Per tale separazione altra volta i sofisti giunsero a porre tutta l' eloquenza nel lenocinio della forma, e segnarono con ciò la capitale sentenza di essa; nè

altrimenti addiverrebbe dell' arte. Ma si dirà, se può tenersi per essenziale ad una cosa ciocchè in essa si manifesta nel primo suo sorgere; come l' arte fu da principio insegnativa e tenne anzi lungo tempo il luogo della scienza, pare dunque che per propria natura abbia essa a scopo l' insegnare. Non fu l' arte, noi rispondiamo, che si propose in quelle antiche età d' insegnare; ma la scienza dovette dell' arte aiutarsi, anzi vi fu naturalmente sospinta per la condizione della mente. La ragione nella sua infanzia stimolata dall' intuito ad elevarsi alla contemplazione delle idee, non aveva ancora sì ferma l' ala da raggiungerne l' altezza; onde scantrandosi nel suo cammino in una imagine che del lume dell' idea riverberava, in quella fermavasi sedotta dal bagliore, e quella nube di luce irradiata scambiava per la luce, e del suo possesso si teneva contenta: così la scienza primitiva fu allegorica presso gli orfici poeti, e continuò sotto tal forma fino ad Esiodo. Ma si potrà forse per questo confondere l' arte colla scienza? vorrassi tenere un sostegno a cui s' abbrancica uno sciancato o debole come cosa che si muove e dirigge per lo stesso sentiero a cui questo tende? Non neghiamo l' arte essere feconda d' insegnamento, imperocchè essa muove dalle altissime idee divine, come diceva Platone; ma non deve essa proporsi d' insegnare, se non vuole perdere le sue genuine fattezze, e trovarsi di sotto della sua natura.

Che diremo infine di coloro che dicono essere

l'arte naturalmente rivolta a dilettare? Basta solo il riflettere, che se il diletto viene dai sensi, questi sarebbero i giudici delle opere artistiche, e che le leggi generali della sensazione dovrebbero queste seguire. Se così fosse, tutti i sensi dovrebbero gustar l'arte; nè appare ragione come essa possa parlare solo all' occhio e all'orecchio, come è nella realtà, e non ugualmente al tatto, al gusto e all' odorato. D' altra parte come è legge della sensazione d' andarsi affievolendo colla ripetizione delle impressioni, dovrebbe esser falso quel criterio che Orazio propone e tutti sperimentano vero, cioè che l' arte imperfetta piace una volta, e la perfetta dieci volte rimirata sempre più piacerà. Se l' arte avesse a scopo il diletto, povero artista che si vedrebbe condannato a studiare lungamente la fisiologia dei sensi, per potere così piacere, e tutta la sua fatica vedrebbe infine tornar vana, essendo la sensazione tutta relativa, e la disposizione degli organi sensorî varia in ciascuno individuo; povero Dante, povero Raffaello che rimarrebbero disgradati in faccia ad un cuoco, il quale con un intingolo o manicaretto seppe destare più diletto che non fa la Divina Comedia e la Trasficurazione. Se l' arte tendesse al diletto, che significato hanno più, diremo col Cousin, le parole di buono o cattivo gusto? Ma il vero è, che l' arte lungi di mirare al piacere, lo ha per suo capitale nemico; poichè come appena questo viene ad inebriare i sensi, tosto lo spirito non è più capace di gustare la perfezione artistica. Ed i gen-

tili stessi seppero ciò intendere; onde essi avvedutamente dissero caste le muse, e le associarono alla religione per divulgare i suoi oracoli, e per cantare i trionfi dei suoi eroi. Che se gli uomini guasti e corrotti fecero talvolta arrossire l'arte, appiccandole sulle gote seducenti lisci e belletti, sulle innocenti labra un riso lascivo, ed infami accanciamenti su tutta la persona, per renderla così ministra di piacere ai sensi; essa si dolse altamente del suo onore prostituito, e protestando contro queste onte che le recavano; e mostrando i titoli di sua celeste origine, cercò riavere le vesti del suo immacolato candore, ed incoronarsi di quell'aureola onde era scintillante quando uscì dalla mente di Dio. Deh che non più si osi farla ministra di voluttuosi diletti!

Ma quale sarà dunque il vero scopo dell'arte? Essa non ha altro scopo che rappresentare il bello. Che è mai dunque questo bello, che cosa lo distingue, come se ne ingenera l'idea, come l'arte compie la sua rivelazione esterna? Ecco i problemi che l'estetica ha a risolvere. Mettiamoci adunque nel cammino; il quale se confessiamo essere alquanto intricato, pure non ci mancherà la lena nel correrlo: poichè essendo il bello il raggio più vivo che spicca dal seno della divinità, noi sentiremo abbondante rifluire il diletto nel nostro animo ad ogni lembo che alzeremo del velo di questa Iside divina.

LEZIONE II.

NATURA DEL BELLO

Risguardando in noi stessi scorgiamo di tratto come quattro sono gli obietti del nostro pensiero, il vero di fatto cioè, il vero ideale, il buono ed il bello. Ma il bello, che è lo scopo dell' arte, in che mai dagli altri obietti del pensiero si distingue; quale è la sua propria natura? Un' attenta riflessione ci rivela come il vero percepito dall' intelletto, questo solo accontenta; mentre il buono quando è stato appreso riverbava di sua luce alla volontà, e questa a se muove ed attrae con un carattere imperativo; come per altra guisa quando il bello è nella mente penetrato, le potenze affettive sono scosse ed in un rapimento di ammirazione e di amore si sente l' anima assorta. E però come sapientemente è stato distinto il buono dal vero per quella maestà imperativa onde si riveste per far forza sulla volontà; per ugual modo potremo dire

il bello dal vero e dal buono separarsi per un' aureola d' amore onde s' illumina: onde meritamente Platone diceva, il bello essere il vero circonfuso dell' aureola dell' amore. Ma parlando Platone a questo modo non volea certo intendere che l' amore fosse una qualità inerente al bello; poichè essendo l' amore cosa tutta subiettiva non può trovarsi nell' obiettività dell' idea. Il suo linguaggio perciò non suona altro se non che il bello si riveste essenzialmente di tale qualità che possa muovere l' operosità del nostro affetto, appena è percepito dalla mente.

Ed è però che fa mestieri che noi riprendiamo l' indagine per scovrire quale è quella qualità onde il bello può muovere la nostra potenza affettiva. E dapprima l' esperienza ci rivela non muoversi il nostro affetto che verso oggetti rivestiti di un' imagine, di un'apparenza; onde siegue che acciò il vero possa addivenir bello debba rivelarsi sotto un'imagine, debba assumere un' apparenza. Ma come potrà ciò addivenire, se esso è di sua natura astratto; per qual virtù questa portentosa metamorfosi si compirebbe? Generalmente è riconosciuto e ridetto che ciò compia quella magica potenza che è la fantasia ; ed essa quindi è tenuta l'elaboratrice del bello. E veramente noi non sappiamo ritenere ciò come una falsa credenza popolare , quando la riflessione ci rivela come fra la fantasia e la potenza affettiva v' ha tale intimità di rapporto, che bene l'una si potrebbe addimandare l'intelletto dell'altra : sicchè questa non si può muovere

se da quella non è illuminata, come non si muove la volontà che dietro il lume dell'intelletto. E però se il bello muove l'affetto, ben s'intende come esso dovrà uscire dal dominio della fantasia, perchè potesse veramente ciò conseguire. Ma se sappiamo fin quì la fantasia creare il bello, muove naturale il desiderio di sapere ancora come ciò compia. Il Gioberti ponendo questa facoltà come mediana fra l'intelletto e la sensazione, dà a lei la potenza di plasmare insieme i dati dell'uno e dell'altra, e comporre così nuovi esseri che non sono nè idee nè sensibili, ma di una natura tutta particolare, che egli addimanda tipi fantastici. La fantasia, egli dice, impossessandosi delle idee specifiche quando esse hanno ricevuto una determinazione mentale, avendole nel suo dominio, le riveste di quei colori, moti e sembianti che hanno le cose reali, improntando tutto ciò dalla sensazione, che in lei pur si riflette; sicchè le porge come veri individui vestite di realtà. Per tal modo operando la fantasia pare che compia un doppio ufficio; chè mentre da una parte viene a spiritualizzare la realtà esterna, dall'altra dà concretezza alle idee, rappresentandole alla coscienza rivestite di forme sensibili. Noi però confessiamo non potere assentire all'opinione di questo grande filosofo, parendoci che pecchi la sua teoria per aver troppo di sensibile introdotto in quello che egli addimanda ideale, come appresso vedremo. La sua teoria ci pare che risenta molto della dottrina hegeliana, che dice il bello non esser altro che l'idea fatta sensibile.

Lasciando perciò noi nelle nostre indagini questa guida che da principio ci pareva sicura; tenteremo ardimentosi una nuova via. Chè ad intendere la vera natura del bello, e conoscere come la fantasia lo crea, vogliamo sino alla sorgente del bello primo rimontare, cioè salire sino al trono di Dio. Ma come potrà la nostra debole pupilla penetrare fino a leggere quelle cifre misteriose che la divinità porta scritte nel suo petto? come supereremo l'infinito spazio che ci separa da Dio? A tale considerazione sgomentata rotrocede la mente; se non che ci riconforta il pensare, come alla debolezza di nostra ragione volle sovvenire Iddio colla rivelazione: sicchè l'umano pensiero acquista gagliardia piegando riverente ad udire gli oracoli della fede. E da questa noi impresteremo le lenti per poter mirare sino nella divinità, e reggere all'infinita pienezza dei fulgori che la circonfondono. La fede adunque c'insegna, come Iddio solinga verità ab eterno intendendosi, genera la sua immagine sostanziale nel Figliuolo, col quale pur ab eterno scambiandosi il tesoro delle interne compiacenze, procede lo Spirito. Il quale sovrano mistero colla sua portentosa fantasia ci espresse Dante in una limpida imagine, cantando:

> Nella profonda e chiara sussistenza
> Dell'alto lume parvemi tre giri
> Di tre colori e d'una continenza:
>
> E l'un dall'altro come Iri da Iri
> Parea riflesso; e il terzo parea foco
> Che quinci e quindi ugualmente si spiri.

Ora parrà strano il nostro pensamento, se in quell'iride riflessa da iride scorgiamo il primo bello; come in quel fuoco che quinci e quindi ugualmente si spiri vediamo espresso l'eterno bene, e nel primo lume il vero sovrano? Ma ci rafferma in così credere il riflettere, che la fede ugualmente c'insegna, come il Padre amando se stesso nel Figliuolo, dalla fecondità di questo amore proceda lo Spirito: sicchè non si può rivocare in dubbio che il Figliuolo muova l'eterno affetto; e Dante potè cantare con tutta sapienza di quell'eterna luce che è il Padre:

> O luce eterna, che sola in te sidi,
> Sola t'intendi, e da te intelletta,
> Ed intendente te ami ed arridi!

Ora se, secondo la fede c'insegna e Dante mirabilmente ci espresse, nel misterioso intreccio delle tre divine persone in una sola essenza il Figliuolo muove l'eterno affetto, o a meglio dire il Padre ama se stesso specchiato nel Figliuolo, non scorgeremo noi tosto in esso il primo, l'eterno bello? Se Platone diceva il bello essere rivestito dell'aureola dell'affetto, e la comune esperienza ribadisce che ovunque si mostra il bello finito, sia nel campo della natura o nel mondo dell'arte, risveglia subito in noi l'affetto; chi sarà indugiante a ravvisare nella sorgente eterna dell'eterno affetto il primo bello, l'archetipo d'ogni bello finito?

Ma se fin quì noi ci siamo a vero dire troppo al

elevati, ed abbiamo ardimentosi quasi interrogata la divinità; e però abbiamo potuto riconoscere nella sorgente dell'eterno affetto il bello primo: invece di qui accontentarci, maggiore desio ci stimola a voler conoscere quale è la natura del Figliuolo, che cosa è in Lui che sveglia l'amore del padre; poichè è solo per tal modo che noi potremo intendere quale è la natura del bello, quale quella qualità essenziale capace a destare l'affetto. Ma come potremo noi penetrare fino nell'essenza divina, se anche le essenze finite s'abbuiano al nostro sguardo, e si celeno profondamente sotto il gioco complesso dei fenomeni! Qui dunque Dante c'intima: State contente umane genti al quia; e noi rassegnati dovremo infrenare l'ardore delle nostre indagini. Ma che abbiamo noi fin qui conosciuto del bello? Niente, se ne eccettui il sovrano archetipo di esso. Dunque non intentendone la natura, noi non potremo definirlo. Ove però non arriva la mente, soccorre la rivelazione; e interroghiamola anche qui a vedere se Iddio qualche cosa ha parlato per far lume al nostro fitto buio: sebbene ci dà in ciò poco conforto il pensare; come anche la parola di Dio sarebbe forse per noi inintelligibile, non potendo entrare nel limite che stringe la nostra mente. Solo ci rimane a cercare se Iddio benefico ha saputo in qualche imagine adombrare l'eterna idea per rendercene capaci, e farcela così almeno vedere in barlume. E veramente il linguaggio ispirato delle sacre carti ci sovviene in ciò più abbondevolmente che forse non era a sperarsi a

prima giunta. Con quali appellativi di fatti è nella Bibbia designato il Figliuolo eterno? Esso è chiamato costantemente ora Lume e splendore del Padre, ora Candore d'eterna luce, ora Lume derivante da lume, immagine di Dio, ora Figura della sostanza divina, ora Parola dell'eterna mente ed in mille altri modi somiglianti. Ora se il Padre, che è la luce prima, è il vero, ed il Figliuolo, che è il bello, è lo splendore, l'imagine, il verbo del Padre; non si potrà conchiudere rettamente che il bello sia l'imagine, l'apparenza, lo splendore del vero? Onde non errò certo il Tommaseo quando definiva il bello, lo splendore del vero; nè altri quando lo dissero immagine del vero, nè il Solger addimandandolo rappresentazione dell'idea. E tanto più noi ci fermiamo in tale pensamento, quando riflettiamo, che essendo veramente tale la natura del bello, è capace di destare in noi la scintilla dell'affetto. Imperocchè noi abbiamo innanzi osservato che a potersi svegliare l'affetto fa mestieri che l'essere si presenti non nella sua generalità astratta, ma rivestito d'un'apparenza qualunque; e come il vero nell'addivenir bello, manda fuori il suo fulgore, riverbera in un'immagine, riveste un'apparenza, e per tal modo ha un aspetto, una rivelazione di sè, così si renderà atto a muovere la potenza affettiva. Ma dirassi per avventura, non è forse tenere un linguaggio sconvenevole quando parlandosi del bello primo si dice rivestire in esso l'eterno vero un'apparenza? Se l'apparenza importa dei limiti, come questi si potranno im-

porre all'infinito senza distruggerlo ? Ne seguirebbe adunque che non solo il Figliuolo sarebbe inferiore al Padre, ma che il Padre verrebbe menomato nel Figliuolo. Ma ogni difficoltà dilegua solo che si rifletta, l'imagine, l'apparenza non inchiudere l'idea di limite alcuno nello spazio, nel tempo o nella intensità; e che se tale idea noi sogliamo legare, è solo perchè noi d'ordinario l'apparenza delle cose la risguardiamo impressa nella materia ; la quale come è contornata da limiti, naturalmente riesce limitata quell'apparenza, quella immagine che in essa si manifesta. Ma non è però necessario che l'apparenza s' imprima nella materia ; anzi deve essa prima esistere, perchè possa poi determinarsi esprimendosi nella materia. Così se l'apparenza del nostro corpo non fosse prima, non si potrebbe mostrare nello specchio, se non si voglia dire che lo specchio abbia la virtù di produrla; come la luce che è l'apparenza della forza del sole, se prima non fosse, non potrebbe variamente determinarsi nel suo vario gioco sui diversi corpi. Come essa apparenza non è che come il primo esplicarsi di una forza, di una potenza, non è che manifestazione simile di una virtualità; non solo puote, ma deve rimanere indefinita, come indefinita è la cosa che rivela, ed infinita quando infinita è la potenza rivelata, come è in Dio. Ma perchè meglio si scorga la spiritualità dell'apparenza, dell'immagine, quale noi l'intendiamo, cioè nel suo vero e primitivo concetto, dichiariamone meglio la natura. Ogni potenza o forza posta nell'atto primo,

cioè rimanendo solo potenza esclude l'azione , *posita vi in actu primo*, diceva Leibnizio, *non ponitur actio*; ma come forza essendo attiva per natura tende essenzialmente a passare all'atto secondo, cioè ad esplicarsi nell'azione: ed ogni forza di fatti riesce operativa, ripugnando il concetto d' inerzia con quello di forza o potenza. Or la potenza , la forza nel primo suo affacciarsi, per estrinsecare la sua virtù nell'atto, produce l'imagine, l'apparenza di se.: e però come da una parte bene intendesi qualmente l'apparenza è come un anello intermedio che lega la potenza all'atto, così dall'altra non v'ha un dubbio che essa apparenza non sia che come un geminarsi della forza in se stessa senza uscire dalla sua unità. Che se incontrasi difficoltà a concepire questo punto intermedio fra la potenza e l'atto, nè l'apparenza si sa distinguere dall'atto; ciò nasce perchè il legame intimo onde immediatamente e con celerità si congiungono fa al nostro occhio intellettuale confondere una cosa nell'altra ; come la troppa rapidità onde si succedono e lo stretto legame che lega i diversi colori del raggio solare li confonde al nostro occhio materiale. Ma come la faccia dell'iride, la virtù del prisma che dal candido tessuto dell'onda luminosa fa guizzare i colori che vi son fusi insieme, ed altri fisici fenomeni, che non potrebbero altrimenti aver luogo , ci apprendono quella distinzione che l'occhio non discerne; per ugual maniera la varietà di alcuni fenomeni psicologici che non possono avere spiegazione che nella distinzione del-

l'apparenza dall'atto, non pure ci inducono, ma ci fanno forza ad ammetterla. E di vero perchè mai addiviene che un campo maturo di spighe, aleggiato dallo zefiro, in quella sua molle onda tanto appare bello al viandante da rapirlo d'ammirazione e fermarne i passi; mentre per altro verso, se il padrone entrasse quel campo, invece di lasciarne ammirato, non fa che godere dell'utile che gliene viene? In quelle colme spighe vi ha insieme uniti, ma non confusi, l'apparenza della forza vegetativa e l'atto; onde secondochè l'uno o l'altro si risguardi dovrà diverso effetto risentirne l'animo. E però come il pellegrino, a cui non cale del fruttto, rimane preso all'apparenza, così bello ei vede il campo; il padrone per contrario il quale colla cultura e l'industria avea innanzi sempre tenuto l'occhio all'utile che la buona vegetazione gli darebbe, non cura l'apparenza, e nell'abbondanza del frutto che riempir deve i suoi granai tutto si compiace. Nè puote egli insieme vedere utile e bello il campo, ossia non può insieme affissarsi all'apparenza e all'atto, poichè essendo queste due cose distinte, converebbe che un oggetto potesse stare simultaneamente verso di noi in due relazioni diverse, che è cosa impossibile. Ora se si hanno diversi effetti dal risguardare il campo, non è da dirsi che diverse cagioni agiscono? non potendo una medesima causa avere effetti diversi. E quali altre poi possono essere le due cagioni che producono due effetti vari in diversi individui, se si volesse negare la distinzione fra l'ap-

parenza e l'atto, io scorgere non so. E questo fenomeno doppio, che produce il campo maturo, è comune a tutti gli oggetti ; e sempre che l' apparenza essi ci mostrano, sono da noi tenuti belli, e parlano alla nostra potenza affettiva ; mentre appena la potenza venuta in atto, cioè la potenza nei suoi effetti contempliamo, muovesi invece la nostra volontà , che è tratta dalla realtà esistente degli obietti. Si dice perciò comunemente, ed è vero, che la bellezza eccita un piacere dissinteressato, imperocchè non essendo essa che apperenza, non ci è dato che vagheggiarla , non potendo abbracciare col desio ciocchè nell' atto non si è ancora realizzato. Appena nell' atto la forza si è fatta produttiva, e noi vogliamo usufruttuare la realtà a sopperire ai nostri bisogni, cominciamo a provare un piacere interessato. Nè si dica: che se ogni potenza ha la sua apparenza per la quale passa all' atto, ed in ogni cosa è dato discernere l' una dall' altro , ogni cosa potrebbe è ci dovrebbe parer bella , ed ugualmente bella. Chè noi dei gradi della bellezza appresso discorreremo le ragioni , quando ci faremo ad osservare il bello della natura ; ed in quanto che tutte le cose rivestano una bellezza nol neghiamo , sol notando che in talune cose l'apparenza così ci vince, che quasi ad essa esclusivamente da tutti si suole risguardare, come avviene nella rosa ; mentre in altre , ove l' atto della potenza è fecondissimo d' effetti che sovvengono ai nostri bisogni , non v'a persona che si fermi all' immagine, e tutti gioiendo nella feracità del-

l' atto, alla bellezza non si pon mente: ed avrà un bel fare l' uomo a volersi anche volontariamente ad essa richiamare quando cosa più importante lo preme. Non v' ha dunque un dubbio al mondo che ogni potenza o forza nella prima sua esplicazione per venire all'atto si addoppia, si ripete nella sua immagine, o apparenza che si voglia dire, nel quale primo baleno della sua virtualità è riposto il bello.

Potremo perciò rettamente definire il bello « immagine sostenziale, fulgore, apparenza della potenza divina ». Se non che, avendo noi fin qui fatto uso indistintamente dei vocaboli immagine, forma, splendore, apparenza ed altri simiglianti per esprimere il nostro concetto; ora ci piace ancora precisare il nostro linguaggio, perchè non si possa per alcun modo fraintendere il nostro pensiero. Onde cominciando a sceverare le diverse espressioni l'una dall' altra; troviamo dapprima che non rende perfettamente il concetto la parola figura che viene da taluni adoperata nella definizione del bello. Imperocchè la voce figura che ha la sua etimologia in *fingo* richiama alla mente un' apparenza illusoria, una cosa vana, un' ombra (e così l'intesero i latini, che chiamaron *figurae* le vuote immagini del sogno, come presso Virgilio: *fama est volitare figuras*); onde se il bello è apparenza di sostanza, male sarebbe espresso con questa parola. Aggiungasi che la figura vi è sempre anche nelle cose che non diciamo belle; onde una campagna al cadere d' autunno ha una figura un aspetto, ma non è bel-

la, perchè l'apparenza della forza vegetativa allora di legua meglio che mostrarsi; come non è bello, sebbene serba la sua figura, un corpo affralito da infermità in cui l'apparenza dell'interna sua forza è smorta ed affiochita. Meglio renderebbe il concetto la parola imagine, la quale non pure indica apparenza di casa sostanziale (onde presso Virgilio le apparenze vane che illudono sono dette false imagini, *falsis ludis imaginibus*); ma ancora se si risguarda alla sua etimologia dal greco εἴκω, *similis sum* (onde εἶγμα) ci richiama la natura della vera appparenza, cioè il simile germinato dal simile: onde forse non immeritamente imagini poetiche vengono dette nel comune linguaggio le espressioni belle che rivelano l'apparenza del pensiero. Ma come imagine si dice anche delle cose reali, massime quando hanno un'apparenza viva e spiccata, come ci rivela quel testo di Ovidio, *quum subit illius tristissima noctis imago*, a noi anche questa parola non pare in tutto propria ed esprimere la distinta e particolare natura del bello. Neppure osiamo ritenere la voce *splendore*, sebbene è quella che più s' avvicina al concetto, essendo un'apparenza per la quale si rivelano le altre apparenze, come per il bello e nel bello divino si rivela il bello creato; perchè non ci piace ricorrere ad una metafora che ci viene da una cosa sensibile, quando proprio non ne fosse il bisogno. Dunque useremo nella definizione la parola apparenza? tanto più che per averla più di frequente usata innanzi, pare che veramente la stimas-

simo il fatto nostro. Ma neppur questa pienamente ci aggarba: imperocchè essa, sebbene ci esprime il principio della manifestazione, come è appunto nella potenza prima di raggiunger l'atto; pure come l'apparenza è visibile ancora all'occhio materiale, non crediamo opportuno introdurre questa parola quando, come quì, intendiamo a definire la bellezza prima, quell' eterna, infinita, tutta spirituale bellezza, alla quale partecipando le cose tutte sono belle. Onde adopreremo a preferenza il vocabolo *parvenza*, che il Fornari seppe ricavare accortamente dalla Protologia del Gioberti, ove questo filosofo andava maturando e correggendo sè stesso; e definiremo la bellezza prima « la divina parvenza ». Quando poi vogliamo stabilire una definizione che convenga ugualmente alla bellezza increata, e alla bellezza creata, allora siamo costretti a dire piuttosto: la bellezza essere l'apparenza, l'imagine, ed oggetto bello quello in cui l'apparenza si mostra più che ogni altra cosa spiccata.

Da tutto il nostro discorso poi si rileva chiaro, come noi siamo lungi dall' errore dell' Hegel, il quale diceva, il bello essere l' esplicazione sensibile dell' idea, o l' idea fatta sensibile, como tutta la natura per lui era l'esplicazione del pensiero. Che ogni forza o potenza abbia il suo esplicamento non siam noi che gli vorremo negare; poichè l'atto non è che l'esplicamento della potenza: anzi come forza o potenza senza operosità non si può neppure concepire, si può ben dire che l'atto esiste già intrinsecamente nella

potenza, sebbene nascosto, altrimenti non potrebbe venir fuora. Se un moto interno è nascosto, e come un fermento nelle sue molecole, non fosse nel corpo come potrebbe aversi il moto esteriore? se non si voglia dire che una forza esterna possa communicare al corpo una qualità che non aveva. Ma che nell'atto però la forza muti natura, ed *addivenga*, secondo l'espressione hegeliana, ciocchè non era, ciò è stranezza che il cervello più balzano neppure potrà capire. Discordiamo noi perciò dall'Hegel in qnesto, che per noi il primo esplicarsi della potenza nel passare all'atto è una rivelazione di sè, una immagine che manda fuori a sè simile, come la luce che manda l'elettrico nel disprigionare la sua potenza nel tuono; mentre pel filosofo alemanno l'idea o potenza muta natura, ed addiviene reale: pel qual modo togliendo egli la distinzione naturale dei concetti e delle cose, riesce ad uno sperticato panteismo,

Neppure noi possiamo aderire alla dottrina del Gioberti, che definisce il bello: l'idea concretizzata in una forma sensibile. Che oltre che tale dottrina ci pare che risenta molto della teorica hegeliana, come notammo, di cui il nostro filosofo avea piena la mente, e che non si possa applicare al bello primo; ancora noi teniamo che non è l'apparenza congiunta alla potenza, o la potenza mirata rivestita della sua apparenza che costituisce il bello, ma l'apparenza è il bello: sicchè quando da essa stimolati noi ci facciamo a contemplare la potenza di cui è rivelazione, noi

usciamo dall'incantesimo del bello, e ci trasferiamo nella regione del vero; finisce la poesia, comincia la scienza. A farsene ognuno capace scenda nel campo dell'arte, ove il bello, animando la realtà, addiviene quasi esso reale: ivi scorgerà di leggieri, che come dalle imagini che sono le apparenze delle idee trasvolerà la mente ad esse idee, essa s'impinguerà di pensieri, l'intelletto se ne sbramerà ardentemente; ma al piacere estetico un altro piacere succede, non più lo voluttà del bello inebrierà l'anima, e la potenza affettiva si tacerà nella sua calma. Quando ai grandiosi pensieri che ci hanno idoleggiato Dante e Shakespeare si gitta la contemplazione della nostra mente, l'estasi in che il bello ci rapiva non cessa forse per dar luogo ad un piacere tutto intellettuale? Dirà per avventura qui taluno: se il bello sta solo nell'apparenza, ed un bello obietto, finchè come tale ci tiene sedotti, non ci dice nulla della sua natura, non sarà cosa inutile fermarci in esso, anzi nociva in quanto che l'umano sapere viene per tal modo ad essere impedito, anzi che aiutato? E a che dunque la natura ci pose quella forte pendenza che abbiamo al bello? Senza dubbio, il bello direttamente non dà nulla alla intelligenza, esso non seduce che la fantasia: ma come l'esterno d'un uomo diligentemeute curato richiama la nostra attenzione sull'uomo stesso, così la splendida apparenza della verità non pure ad essa ci richiama, ma ci dispone ancora ad aprirle l'animo con amore, ed allontana gli ostacoli che si opponevano forse nel seguire

una lunga e seria catena di pensieri per raggiungerla. Il bello è per sè un' apparenza, ma un' apparenza sostanziale non vuota; è come la copula che unisce la potenza all' atto; esso viene dal vero e va al bene, e l' uno e l' altro ci ritorna presenti quando sono smarriti. Se travolto l' uomo nella colpa come si sperse il vero ed il bene, così pure fosse andata in dileguo la bellezza, come si sarebbe operata la reintegrazione, se pur non fosse stato per un novello atto creativo? Ma Iddio clemente nol permise, e giusto nol potea permettere. Imperocchè l' uomo sedotto dalla mala bestia volle avere la scienza del bene, e nella nebbia sollevata dal suo orgoglio perdette il vero ed il bene; invece di acquistar la scienza perdette la rivelazione. Solo gli rimase l' apparenza che lo salvò dal totale naufragio; e se non restò l'uomo in tutto separato da Dio fu solo per questa apparenza, che rimase a confortargli la speranza e muovere l' ardore del suo desio verso l' oggetto che avea smarrito. Ed ogni volta ugualmente che un turbine vortiginoso sollevato dall' orgoglio dell' umana ragione fa rinnovare il fatto dei primitivi parenti, e mena naufraga la scienza e la morale insieme; solo l'arte rimane, ristoratrice dell' una e dell' altra. Nei baccanali della francese rivoluzione qnando la ragione volendosi alzar regina si profondò nel suo stesso gurgite, e le menti svagarono delire senza trovare più il segno ove volgersi, chi poteva far luce nel buio ed indicare la traccia al ritrovamento del vero e del bene, se non il bello? Rousseau

che fornito d'un'immaginazione tenera e profonda ebbe il gusto del bello sino alla passione, cominciò a levare la sua voce fra la freddezza dei belli spiriti e l' esagitato furore dei declamatori , e gridando: io sento Dio, io sento in me e fuor di me qualche cosa di divino ; dal sentire l' apparanza dell'oggetto , dal vedere la manifestazione di Dio in se e fuor di se fu tratto a riconoscere l' oggetto: onde concluse « io credo Dio. » Il bello adunque, l' imagine, richiamandoci al vero , alla potenza , donde riflette, come al bene , all' atto , che ne deriva , anzi che cosa vana , è fecondatrice d'immensi beni. L'arte, diceva sapientemente il Tommaseo, è il lume, il cenno, il suono, che dice alla scienza: qui cava e troverai, qui approda e afferrerai.

Ma ancorchè ciò non fosse, neppure l'apparenza sola rimarebbe cosa vana per la mente, poichè si potrebbe ben qui ripetere il detto del poeta:

> nell' imago,
> Poichè il vero m' è tolto, assai m' appago.

Finchè dunque il vero non balena chiaro alla mente , finchè la volontà muove traviata lungi dal bene , è gran conforte allo spirito , che dell' uno e dell' altro e' anelante, bearsi nel contemplarne l' immagine. Ed ogni volta che noi pensiamo alle tante verità che da gran tampo hanno guidato l'uman genere sotto la forma di semplici dati interni , col bagliore cioè della loro apparenza, prima che la filosofia le avesse riconosciuto, non possiamo ancora disconoscere quanto sia

giovevole all' umano avanzamento nella sua vivente imagine vagheggiare l' idea. Anche in tempo quando il vero della sua piena luce irradia la mente, forse la scienza potrà sgomberare il cammino a tutti per raggiungere la sua sfera? Ma l'imagine a chiunque mostrandosi, per essa i tesori della sapienza sono aperti a coloro, cui l'artificioso cammino della scienza è interdetto per arrivare al vero.

Avendo intanto noi detto il bello essere l' apparenza del vero, e non il vero vestito d' apparenza, come voleva il Gioberti, inchiniamo con ciò forse alla sentenza del Jouffroy, che diceva il bello essere il simbolo che commove, e le cose belle create essere l' alfabeto della virtù divina? Si scorgerà gran divario correre fra noi ed il filosofo francese quando si bada, che la nostra apparenza è riverbero, rivelazione spontanea e naturale della potenza nello svolgersi all' atto; mentre il simbolo è una cosa ingegnosa, un' apparenza ricercata che s' impone all' idea. Ancora la nostra apparenza è la duplicazione che la potenza fa di se stessa, onde riesce essa non pure simile, ma identica; mentre il simbolo non ha che una ragione di convenienza verso l' idea, in esso la rappresentazione è fatta solo per analogia. Dal che poi segue che nel simbolo v' ha del sensibile, il quale può solo richiamare l' apparenza, sicchè esso può dirsi apparenza di apparenza; mentre nella nostra apparenza l' idea ha la sua immediata manifestazione: ed è però che il simbolo sovente riesce poco intelligibile, e so-

vente enigmatico, nè commuove la facoltà affettiva; e l'apparenza è lume chiaro che risplende ad accendere il nostro affetto. Ed il Jouffroy dà a divedere che anch' egli intendeva il simbolo come noi l' abbiamo spiegato, quando dice le cose belle alfabeto della virtù divina. Le lettere di fatti dell' alfabeto non richiamano alla nostra mente l' idea, ma il suono, la parola che ad esse si associa; e la sola parola è apparenza, immagine dell' idea: onde il mondo, secondo la nostra teorica, avrebbe a dirsi parola di Dio, e non divino alfabeto, altrimenti esso non potrebbe avere il nome di bello. Ma anche a voler menar buona l' espressione, che il mondo sia alfabeto di Dio, o come diceva Teodoreto alfabeto delle maraviglie divine, in quanto che la bellezza della natura ci richiama la bellezza divina che è l' unica bellezza, e per la quale solo la natura è bella; mai non potremo confondere la nostra apparenza col simbolo e dire che il simbolo è il bello.

Potremo poi riconoscer vera la definizione che Kant dà del bello quando dice: che il bello è ciocchè piace senza concetto? Dapprima questa definizione abbaglia, e pare che contenga molto vero, imperocchè si potrebbe per essa distinguere il bello dal vero; ma consideratala seriamente si trova manchevole e falsa. È manchevole in quanto che si risguarda l'effetto del bello di piacere, ma niente non è accennato sulla qualità intrinseca per la quale debba piacere. Nè Kant poteva ciò fare in quanto che (e questo rende falsa la sua teoria della Critica del giudizio) egli ritiene il

bello come cosa tutta soggettiva; cioè pensa che la qualità estetica di una cosa risiede esclusivamente nella relazione che essa ha col soggetto: onde è, che quando noi diciamo una cosa esser bella, non intendiamo che sia tale in se stessa, ma che apparisce a noi tale in virtù delle leggi del nostro spirito. Questa rappresentazione tutta soggettiva si manifesta poi, secondo questo filosofo, per un sentimento di piacere o di dispiacere. S'avvide però esso stesso che con ciò rendeva il bello tutto relativo, e quindi vago ed incerto; onde a volergli dare una stabilità ricorse al sotterfugio delle conformità delle umane intelligenze, e della convinzione quindi della coscienza, che esse alla presenza d'un medesimo obietto saranno messe con esso nel medesimo rapporto secondo le medesime leggi. Vano sotterfugio che attesta solo gli sconci che il filosofo stesso vedeva: imperocchè se fosse vero che il bello non è cosa obiettiva, ma una veduta solo del nostro spirito, noi piomberemmo nel più profondo idealismo, e non riconoscendo altro che le nostre illusioni, un desolante scetticismo c'invaderebbe. E d'altra parte se egli riconosce il bello nel solo piacere o dispiacere che risente lo spirito, non cade con ciò nello stesso errore degli empirici? Nè ciò deve far maraviglia quando si risguardi la vera natura del sistema Kantiano. Questo filosofo sebbene muove dall'uomo alla natura e non viceversa, e facendo lo spirito centro del movimento trova nell'intelligenza la legge dei fenomeni materiali; se riesce con ciò spiritualista, ri-

mane sempre empirico. Non sa egli uscire dal campo dell'esperienza, ed insulta alla ragione quando questa vuole affrancarsi dai limiti sperimentali per azzardarsi alla speculazione: onde riponendo egli la realtà nelle leggi dello spirito invece di scorgerla nelle impressioni sensibili, cambia solo la base del sistema di Bacone, ma ne ritiene lo strumento. Applicando poi questo suo sistema generale di filosofare alla quistione del bello; non poteva questo essere per lui che cosa sperimentale, sebbene d'uno sperimentalismo spirituale, cioè soggettivo.

Sceverata adunque la nostra teorica da ogni altra colla quale paresse avere attenenza; e col confronto avendo anche forse resa più chiara la nostra definizione; volgiamoci a cercare il bello ovunque si trova per ristorarci del suo fulgore.

LEZIONE III.

DEL BELLO NELLA NATURA.

Ovunque lo sguardo si giri su questo vasto creato l'incantesimo del bello seduce il nostro sguardo. O che alziamo la pupilla al vasto empireo tempestato di stelle, o che in una prateria quelle altre stelle di più mite fulgore che sono i fiori ci facciamo a risguarda-

re, o che veleggi il nostro occhio sulla immensità dei mari; ovunque l'apparato della bellezza così nel tutto come nelle più piccole parti ci sorprende d'ammirazione, e sparge un refrigerio ai mali che accasciano la nostra esistenza finita. Nè potea essere altrimenti: imperocchè come Iddio solinga verità intendendosi ab eterno genera la sua parola interna, il Figliuolo, l'eterno bello, il bello infinito; così volendo rivelare all'esterno la sua gloria, fa che la sua parola interna si estrinsechi, s'infecondi per produrre l'universo creato. Sicchè l'universo è l'estrinsecazione della parola interna di Dio, e però meritamente è detto nelle sacre carte: *Verbo Domini caeli firmati sunt, et spiritu oris eius omnis virtus eorum.* Dal che poi chiaro s'intende che se esso universo è rivelazione eloquente delle divine prerogative, è rivelazione speciale ed immediata del Verbo divino, dell'infinito bello; ed è improntato perciò da per tutto della sua luce, della sua imagine. Il mondo è bello nell'insieme, come in ciascuna sua parte; chè se l'intiero è il discorso la sintassi naturale del verbo esterno, espressione sensata dell'interno, i singoli esseri, diremo col Gioberti, ne sono la declinazione, come la loro operazione forma la coniugazione, elementi necessarî onde tal discorso si compone. Onde non si rattrova il bello solo ove esso più spicca, come nel variapinto de' fiori, nel sorriso della nascente aurora, nel fresco volto di leggiadra giovinetta; ma per tutto diffondendo il suo raggio, variamente gli oggetti prendono quel fulgore

e se ne mostrano impressi. Come il sole materiale seminando per tutto la sua luce, alcuni corpi quasi rubandogli il raggio si mostrano essi stessi raggianti all'occhio, mentre altri ne ricevono un leggiero spalmo, ed altri fin quasi l'imprigionano in loro stessi; per ugual modo per tutto versandosi quel Candore della luce eterna che è il bello, secondo la diversa capacità della materia penetra e risplende in una parte più e meno altrove: onde diremo col Mengs, la bellezza chi la cerca la trova in tutto, perchè ella è luce di tutte le materie, sebbene non tutti i corpi possono essere ugualmente belli.

Le quali gradazioni c'ingegneremo colla esperienza e col ragionamento scorgere e fermare; dopo che avremo dileguata una dottrina, che se fosse vera, distruggerebbe quanto noi fin qui abbiamo stabilito, e quanto ancora avremo appresso a discorrere. Hegel colla sua potente autorità ci vorrebbe far credere che il bello della natura non è bello per se stesso, perchè essa non ne ha coscienza; ma solo è bello per una intelligenza che lo contempla: il bello perciò secondo lui risulterebbe dall'averne coscienza, sarebbe solo una veduta dello spirito, cosa tutta subiettiva. È vero che il bello si rivela alla coscienza contemplante, ma non cesserebbe esso di esistere se non fosse da alcuna intelligenza contemplato; anzi l'intelligenza non potrebbe contemplarlo se innanzi non esistesse, non avendo essa altro potere che scovrire, come con alta sapienza notava il Gioberti. Si dirà forse che il sole non

avrebbe più luce, nè il suono armonia, se a tutti gli uomini fosse tolto il vedere ed il sentire? Iddio sparse di sua mano il lume divino per tutta la creazione, ed il bello perciò esiste, ancorchè persona al mondo non aprisse gli occhi alla sua luce; come tante verità esistevano prima che all'umana intelligenza si fossero la prima volta affacciate a rivelarsi. Ed è però che Iddio avendo creato le cose belle, e vedendo la natura essere ancora un'arpa muta, non essendovi orecchio cui scendesse l'armonia de' suoi accordi, a complemento della creazione pose l'uomo. E a lui soffiò il suo alito divino, e pose nella fronte la sua imagine, ossia il riflesso della sua mentalità, perchè potesse contemplare il vero coll'intelletto, correre colla volontà al bene, ed inebriarsi colla fantasia ai fulgori del bello, e così innalzare l'inno della gloria esterna al creatore. Ma il bello già esisteva nella natura, e risultava da quell'intimo rapporto che lega l'opera all'artefice, gl effetti alla causa, pel quale quelli ritraggano sempre da questa; rapporto che la mente umana può scovrire, ma non creare.

Ma sostenendo noi quì contro Hegel che la natura è bella per sè, e che deve esser tale per quel rapporto intimo che la lega come effetto alla bellezza creatrice, ci accorgiamo come altri ci possa accagionare di togliere noi con ciò ogni differenza fra il bello ed il brutto, ed escludere l'esistenza di questo, che è pure dal comune linguaggio e credenza sostenuta. A rispondère noi qui richiamiamo dapprima come il brutto

non è che la negazione del bello ; e però dal nostro discorso risulterebbe solo , che non vi ha , e non vi debba essere cosa che sia di bellezza sfornita. E veramente se ogni cosa creata è effetto della causa prima, e l'effetto deve improntarsi della causa, come abbiamo detto, ne seguirebbe che ogni cosa dovessè esser bella, ed ugualmente bella. Ma si rifletta però che non sempre la causa allo stesso modo si manifesta negli effetti ; e che si può ben distinguere una manifestazione, che chiamiamo perfetta, da un'altra che diciamo imperfetta. Così è manifestazione perfetta quando l'effetto non pure richiama la causa, ma in un modo lucido ancora si riveste delle qualità di essa ; è per contrario imperfetta quando tali qualità in modo così buio e confuso rivela , che pare piuttosto offuscarle all'occhio. Non sono ambidue effetti del fuoco la fiamma ed il fumo ? eppur mentre quella rivela sensibilmente tutta la lucentezza del fuoco in se chiaramente specchiata ; questo l'abbuia e la nasconde allo sguardo: e la ragione si è perchè la fiamma è una materia eterea e sottile, che può ben imprimersi dell'imagine della forza che la muove; mentre il fumo materia grossolana come è, e vaporosa ripugna a ricevere in se l'apparenza d'una forza semplice. Ed è questa la ragione, ed innanzi l'abbiamo pure accennata, onde la divina bellezza se abbarbaglia colla vivacità del suo raggio in alcune cose, in altre l'ingrata materia è sorda a riceverne il fulgore. Onde è che queste tali cose col fioco bagliore che pur hanno di bello richia-

mandoci alla bellezza somma, ed il candore di questa non vedendo in esse balenar vivo, noi ripugnanti le dispregiamo come brutte: a quella guisa che i corpi che ricevono poca luce materiale noi chiamiamo oscuri, perchè quella pienezza di fulgore che altrove sogliamo risguardare non iscorgiamo in essi.

Se dunque una gradazione che dal massimo va sino al minimo l'esperienza ci dice esservi nella partecipazione al bello, o a meglio dire nella manifestazione del bello negli oggetti della natura; potremo noi scovrire una legge costante secondo la quale tale gradazione si succede? Volgendo uno sguardo sulle varie sfere degli esseri, possiamo subito accorgerci, che come scendiamo giù dall'uomo, il quale anche per questo riguardo apparisce il capolavoro della creazione, fino al regno minerale, la bellezza rifulge nell'animale più che nelle piante, ed in queste più che nella materia totalmente inerte. Tutti di fatti dicono l'uomo più bello del più focoso destriero, come questo più bello della più sfogata rosa, e la rosa più bella del minerale, sia pure delle migliori forme. Ed al linguaggio esterno ben risponde ancora quel linguaggio interno che si fa sentire alla presenza del bello, cioè l'affetto: imperocchè chi non è sconvolto dell'animo ama l'uomo a preferenza del più vispo e ricciuto cagnolino, come questo sopra la più bella camelia, e pei fiori sentirà più tendenza che per gli stessi diamanti, quando non si risguardasse in questi nè il loro valore, nè l'aiuto che recano alla femminile vanità. Ma

v' ha una ragione, noi qui domandiamo, per la quale così si pronuncia il giudizio della mente e dell'animo?

Il Jouffroy ci risponde che la bellezza cresce secondo si sale nella scala degli esseri, perchè più aspetti di bello si mostrano negl'esseri d'un ordine superiore. Così, ci dice, l'uomo appare bello sopra ogni altro essere creato, perchè in lui al bello fisico si unisce il bello sensibile, il bello intellettuale, il bello morale; l'animale dopo lui si mostra l'oggetto più bello, perchè in esso si trovano alcuni segni, sebbene estremamente deboli del bello morale, parecchi segni, poco avvertiti, d'intelligenza, segni evidenti di vitalità, segni chiarissimi di sensibilità. Scendendo più basso trovasi il vegetabile, nel quale si appalesa solo la vitalità e pochi segni di sensibilità; finchè si viene in ultimo ai minerali, che ci chiama corpi bruti, nei quali la vita, secondo lui, è abbastanza contestata da alcuni fenomeni che avvengono sulla loro superficie, alcuni dei quali per la loro regolarità fanno presupporre la forza di cui sono gli effetti. La gradazione che pone il filosofo francese è in parte vera; ma gli elementi vari che si uniscono, se possono valere a spiegare la perfezione crescente degl'esseri, non è una ragione che capacita a tenerli più belli: se pur non si voglia confondere la bellezza colla perfezione, come pur per alcuni si è voluto fare. Se il vegetabile è più bello del corpo bruto, non è per i segni di vitalità e sensibilità che si mostrano in esso a preferenza dei corpi bruti; ma perchè nell'uno è la vita che manca

all'altro, e la vita è imagine più viva, apparenza più chiara, e perciò maggiore bellezza, della luce che è l'apparenza dei minerali. E così dicasi degli altri regni della natura. Se fosse vero il principio del filosofo francese, lo spirito puro non avrebbe bellezza; poichè in esso nè il bello fisico, nè il sensibile, nè altro si saprebbe discernere; come all'altro estremo della scala non si troverebbero gl'inponderabili, non avendo egli saputo scorgere come essi hanno la loro apparenza, la loro bellezza, nel suono. Aggiungasi ancora che nelle bellezze superiori non v'ha unione di più bellezze; ma sono esse che per la loro spiritualità, come appresso vedremo, debbono attraversare un estraneo dominio per giungere a rivelarsi sensibilmente. Per altro avendo il Jouffroy in un modo troppo materiale definito il bello: « ciò con cui simpatizziamo nella natura umana espresso mediante i simboli naturali che colpiscono i nostri sensi » era ben ragionevole, che ove vedesse riuniti più elementi atti a muovere la nostra simpatia, ivi dicesse essere maggior bello. Ma il principio della simpatia non fa miglior pruova in estetica di quello che avesse fatto in morale, sebbene così luminosamente svolto dall'Hutchenson; perchè essendo cosa tutta relativa abbisogna di un principio superiore che lo governi: onde le conseguenze ehe ne derivano non potendo avere altro valore che meramente empirico, razionalmente non hanno alcun sostegno.

Noi che abbiamo veduto la natura esser bella, pel solo rapporto di effetto che la lega al bello primo, di

cui impronta le qualità; possiamo solo trovare la ragione intima della graduazione del bello naturale nel rendere più o meno lucidamente la qualità del suo principio, cioè l'apparenza. Ed il fatto ribadisce, che ove l'immagine della potenza, della forza spicca più limpida ivi maggior sfogo di bellezza riconosciamo. Onde è che la meno bella ci appare la natura ponderabile, o la materia inerte che si voglia dire; poichè essa non ha altra apparenza che in quello spalmo di luce che la riveste, e le dà colorito e disegna la sua forma: sicchè la luce si può rettamente dire essere l'apparenza, la bellezza della materia inerte. Più bella è la natura inponderabile, che ha la sua apparenza nel suono: imperocchè quantunque il suono sia imagine materiale ugualmente che la luce, e però assai imperfettamente ritrae la prima spirituale apparenza; pure è imagine più agile, più squisita, quasi più eterea della luce, onde riesce rivelazione più viva della materia inponderabile, e questa quindi è detta più bella per avere una più chiara apparenza. Ma in un grado assai superiore si colloca la natura vegetativa nella scala della bellezza, avendo essa la sua imagine, la sua apparenza nella vita. E chi non vorrà nella vita riconoscere un'apparenza più chiara che nella luce e nel suono, solo che rifletta alla svariata ricchezza di fenomeni ond'essa si compone? Massime quando questa apparenza sta nel punto medio del suo successivo svolgimento, che pompa non riveste, riunendo allora come complessivamente il suo vigoroso passato ed il

ricco avvenire? Perciò un albero più ci rapisce ricolmo di fiori, che onusto di frutti; perciò la primavera è più seducente che l'autunno; perciò meritamente cantò il poeta dolla rosa:

> Che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa
> Quanto si mostra men tanto è più bella.

Quando la vita sta prossima al suo termine, la ricca varietà dei fenomeni s'arresta, e pare un'imagine che si va abbacinando; ma quando sta nel mezzo corso della sua mezza sfera, è sole raggiante d'una miriade di fulgori. Anche perchè tale svolgimento non hanno la luce ed il suono debbono riuscire apparenza più smorte, ancorchè non vi fosse nella vita maggiore spiritualità. Nè poi la luce ed il suono potevano avere il successivo svolgersi, essendo essi imagine di una forza discontinua, fugace, quale è quella della materia ponderabile ed inponderabile; mentre per essere la forza vegetativa più regolare, oltre a dover riuscire la sua imagine più scolpita e determinata, doveva improntare la regolarità della successione. Ma per quanto bella è la natura vegetabile che ha la sua limpida apparenza nella vita, si disgrada in faccia alla natura sensitiva o animale. Se la forza dell'anima è più potente, più rigogliosa, più fattiva, la sua imagine non doveva pure rivestir quel brio, quella potenza, direi quel fuoco che ella ha? E perciò fra tutti gli esseri della natura l'animale è il più bello. Mirate quel nobile e generoso destriero come al suono di guerriera

tromba si muove, scalpita, s'infiamma, quasi freme, e costretti sarete a gridarlo assai bello; se bello esso ci appare anche quando Giobbe ce lo descrive. Come non ci appare bello, non ci vince l'affetto quel ricciuto cagnolino che dimena scherzevole la coda, ci saltella sopra, ci lecca, ci gira celere d'intorno, ci vuole quasi parlare, ma ben ci parla coi suoi trastulli? L'anima tutta sale nell'animale a far la sua splendida rivelazione al di fuori, tutta si esprime in una parlante imagine, e pur troppo egli è bello!

Ed ecco notati i gradi vari della bellezza della natura; ecco trovata la ragione di essi; ecco veduto come il creato che è l'effetto rifulge della beltà della causa: onde esso è il libro in cui le maraviglie di Dio sono espresse per renderle intelligibili a chi ha corta l'ala dell'intendimento. E noi dalla considerazione volta sulla bellezza della natura, ci sentiamo sospinti ad esclamare col Salmista: *opera manuum eius annuntiat firmamentum!* Si le creature sono scala al Fattore per chi bene le stima, avea ragione di dire il Petrarca. Solo chi le sguarda di profilo, anzi che direttamente e in faccia, diremo col Gioberti, può fermarsi ad esse, e rimanére in una nozione incompleta.

Ma infreniamo quì l'impeto del nostro cuore, per dar luogo ad un'altra osservazione che ci si para innanzi. La luce ed il suono essendo immagini sensibili il senso le piglie direttamente in loro stesse; ma come saliamo ad imagini superiori, per la spiritualità maggiore che esse hanno, sfuggono ai nostri

sensi: e però noi siamo costretti a rimirare così l'imagine della forza vegetativa come dell'animale, nelle imagini sensibili, nella luce e nel suono. Da ciò si potrebbe forse dedurre che la luce ed il suono fossero le maggiori bellezze, perchè in esse e per esse le altre bellezze si manifestano. Ma la conseguenza è falsa; imperocchè è per la necessaria condizione della nostra attuale esistenza che avviene, che ciocchè è incorporeo non si possa vedere che a trovarse il corpo, che può solo dai nostri sensi essere appreso; ma il corporeo è solo occasione a richiamarci ciocchè sotto i sensi non può cadere, non già che in se imprigiona e come restringe ciocchè è di una natura superiore. Onde la vaga porpora della rosa, il suono del canto dell' usignuolo, non sono essi imagine della forza vegetativa e sensitiva; ma all' occasione di quel colorito e di quel suono, imagini materiali, si fa a noi presente, ci è richiamata l'imagine eterea, spirituale dell' una e dell' altra forza; sicchè da quelle movendo in questa rimane ad inebriarsi lo spirito; o meglio potremo dire che le due immagini sono insieme contemplate, e che nel loro fondersi l'inferiore rimane nobilitata, animata dalla più perfetta, onde riveste una lucentezza che prima non aveva.

Distinti così i vari ordini di bellezza; ci si potrebbe qui domandare, come avviene che fra le cose della stessa specie alcune più, altre meno belle ci appariscono; quando dal nostro discorso parrebbe che ciò non potesse aver luogo. La domanda è opportuna: ma

la risposta non è poi così ardua, come potrebbe parere a prima giunta; anzi essa è come posta nei principî da noi stabiliti. Imperocchè avendo noi dimostrato come la bellezza è l' apparenza, e che se cresce come si sale nella scala degl' esseri addiviene perchè è apparenza più viva e trasparente della forza; per ugual modo fra gli esseri della stessa specie ove l' imagine è più parlante ivi rifulgerà maggior luce di bellezza. Onde se le stelle sopra ogni altra materia ponderabile si mostrano belle, è perchè in esse la loro apparenza, cioè la luce, è più viva; come la vita più brillante mostrandosi nella rosa, e la forza animale avendo la più lucida apparenza nella mobilità del focoso destriero, la rosa sopra ogni fiore, ed il destriero teniamo bello sopra ogni altro animale. Nè è altra la ragione per la quale è detto comunemente, e con rettitudine, che fra gli esseri umani il sesso femineo abbia come suo speciale ornato la bellezza; imperocchè il tessuto delicato della fibra, la maggiore sottigliezza dei nervi nella donna fanno sì che in questa più brillante si riveli l' imagine dello spirito; e fra le diverse donne ancora quella possiamo dire, e si dice più bella in cui l' agilità delle forme, la delicata movenza delle membra essendo maggiore, più spiccatamente e prontamente rivela la forza irrequieta dello spirito.

Ma quì parlando di bellezza umana ci accorgiamo che un gran vuoto abbiamo rimasto, quando di essa distintamente non abbiamo fatto parola. O stimiamo noi che essa non sia cosa diversa dalla bellezza anima-

le? Neppure Elvezio l' avrebbe pensato, quantunque egli avesse detto solo dall' animale discernersi l' uomo per un' organizzazione fisica più perfetta. Fermiamoci perciò qui ancora un momento a contemplare la bellezza di quel re dell' universa natura che è l' uomo. E dapprima domandiamo; quale è la forza che anima questo capolavoro della creazione? È il soffio stesso della divinità che gli fu spirato sulla fronte, è lo spirito. Ora quale è, o può essere l' apparenza dello spirito? Essa è cosa non esterna, ma tutta spirituale, tutta quasi divina perchè sommamente rilucente di divinità, è la fantasia. Nel consiglio delle tre divine persone fu detto: *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*; e l' uomo perciò fu donato d' intelligenza per la quale partecipa alla mentalità del Padre; ebbe una fantasia nella quale la potenza dello spirito ha la sua imagine, come la virtù del Padre l' aveva in quel Candore della sua luce eterna, cioè nel Figliuolo; e come nell' eterne Persone dalla compiacenza reciproca della potenza nella sua imagine procede l' atto, cioè lo Spirito, come fuoco che quinci e quindi ugualmente si spiri, per ugual modo lo spirito umano sè vagheggiando nella sua imagine, ed a vicenda, nasce l' amore, che è il suo atto, eccitatore della volontà verso il bene. Lo spirito adunque ha il suo verbo interno, tutto spirituale, nella fantasia. E come il Verbo interno dell' eterna Potenza creando della sua fecondità la natura addivenne verbo esterno, in essa improntandovi la sua figura; ugualmente il

verbo dell' umano pensiero, la fantasia, dominando colla sua potenza tutti gli ordini della natura, giunge ad estrinsecarsi, a farsi sensibile nella luce e nel suono. Mirate la pupilla dell'occhio umano come è parlante, come è eloquente, come in essa pare che s'affaccia lo spirito a tutto rivelarsi; e perchè mai è ciò? Ah nella pupilla rifulge quella luce in cui viene a rivelarsi all' esterno la bellezza pura dello spirito, la fantasia. Sentite come vi parla al sentimento, e scendendovi soave nell'anima quasi v' india all' armonia delle sfere quel canto dischiuso da un dolce labro; e perchè mai tanto quel tremulo e modulato accento vi seduce? Ahi è quel canto il suono in cui viene a balenare all'esterno l'imagine folgorante dello spirito, la fantasia, della maggiore sua luce: tanto che nell' armonia della voce riponeva Platone tutta la bellezza umana. Nel baleno adunque dell' occhio e nella melodia del canto la bellezza dello spirito si rivela al di fuori, e perciò ivi la luce ed il suono è animato d' una spiritualità che incanta e seduce. Ed ora io intendo la ragione perchè Dante, veramente sovrano frai poeti amorosi, risguardando alla belleza dell' anima, alla vera bellezza della sua donna, invece di minuteggiare, come tutti gli altri poeti amorosi, nella descrizione delle guance, del collo, dei capelli e di altre somiglianti parti, non si ferma sempre che a ritrarre il muover degli occhi e la dolcezza della voce: così gli occhi di Beatrice lucevano più che la stella, e la sua voce era angelica quando essa apparve a Virgilio.

A concludere intanto il nostro discorso sulla bellezza della natura, possiam ben tenere come la fantasia bellezza dello spirito, in cui la divinità volle stampare l'orma più chiàra di sè, sia la suprema bellezza creata. Ma come essa è imagine spirituale, e può solo rivelarsi all' esterno coll' irradiare di sua luce la materia, deve perciò sempre rimanere appannata nella sua pura lucentezza, per essere essa materia sorda a ricevere la piena espressione dello spirito. Sia di fatti quando si voglia mobile e parlante un occhio, sia quanto mai melodiosa la voce, mai non potrà a pezza improntare tutta la bellezza dello spirito. La fantasia adunque, la suprema bellezza creata, non potrà avere una compiuta manifestazione esterna? In tutta la natura materiale non è possibile, quando non può averla nel corpo umano che è la materia meglio organizzata. La natura adunque materiale ha una bellezza molto imperfetta, se essa non pure ritrae molto abbacinata la bellezza prima, ma anche la suprema bellezza creata, la fantasia, non è capace a rivelare pienamente. Ritrarrà forse la bellezza meglio l' arte? mettiamoci diligenti in questa ricerca pur da altri tentata, ma con varietà di risultato.

LEZIONE IV.

DEL BELLO DELL' ARTE.

Volgendo lo sguardo sul creato, ovunque l' eco del sommo bello scende a traverso la materia al nostro orecchio. Ma l' uomo quasi non contento di fruire le maraviglie del creato, volge istantemente tutta l' operosità del suo spirito ad accrescersi ancora la delizia del bello, e crea così l'arte. Non è un capriccio dell'umano arbitrio che sospinge all' arte, ma un bisogno sentito di natura; è l' impulso di raggiungere il fine perchè l'uomo è stato creato, è il compimento del suo destino sulla terra. L'uomo, diceva Cousin, è un animale che vuol sapere, e sapere all' infinito; e noi soggiungiamo,è un artista che vuole creare, ed a ciò di continuo la fruga il desiderio. Potrà la perversa educazione smuovere l' uomo dalla sua naturale pendenza, potrà un vischio melmoso impedire le sue ali al volo; ma ciò non toglie che ei fosse nato artista; e nella stessa prostrazione in cui giace ha dei momenti che risguarda alla sua sfera, e rimane

> Com' aquila prigion, che alla serena
> Aura volar ritenta, e non può gire,
> Or sta mirando il cielo, or la catena.

Fatto lo spirito ad imagine di Dio; come la virtù del Padre riflettendosi nel Figliuolo produce il Bello eterno, così lo spirito umano specchiandosi nella fantasia si riveste di bellezza. E come il Verbo eterno crea l'universo improntato del suo suggello; così la suprema bellezza creata svolgendosi nella sua operosità, mentre le inferiori bellezze della natura in essa si specchiano, le purifica del suo fuoco, le rischiara della sua luce spirituale, e ritembrandole così sotto il suo conio, produce il mondo dell'arte: il quale perciò addimandasi pure fantastico.

Si potrebbe da ciò inferire dovere essere il bello dell'arte inferiore a quello della natura. Diranno di fatti taluni: se la natura è opera di Dio, e l'arte produzione umana, non sa di troppo orgoglio pensare solamente che l'uomo sapesse far meglio di Dio, e si ponesse quindi a riprodurre forbita l'opera della divinità? Ma non è lo spirito umano e il suo potere, noi rispondiamo, ancora opera divina? Non si onora forse Dio in un modo anche più solenne nei prodotti dello spirito umano, che sa rapire un raggio della bellezza eterna per spargere di maggior luce il creato? Lo spirito umano avendo una immanenza continua in Dio, in *quo vivimus, movemur et sumus*, secondo l'espressione dell'Apostolo, tutta accende la sua bellezza della bellezza divina, ed innamorato di quel primo archetipo, volendolo riprodurre al di fuori, coglie insieme quanti raggi di bellezza incontra sparsi nella natura, li ferma nelle loro fugaci apparenze, come dice il

Mendelssohn e crea così le sue creature fantastiche, belle di quell' incantesimo che non riveste alcun essere dalla natura. Tutto questo lavorio della mente è sempre mosso dall' alto, come la parola ispirazione che si attribuisce all' artista bene lo indica. Perciò avea ragione a dire lo Schiller, che in fatto di bello è meglio esser servito di seconda che di prima mano; poichè il rigattiere sceglie e prepara gli oggetti, mentre le sorgenti della natura sono sempre impure. Eppure fu tratto dalla evidenza del fatto a questa conclusione il critico tedesco, sebbene il suo principio che pone a sorgente dell' arte l' istinto che ha l' uomo all'imitazione non è molto felice. Imperocchè tralasciando noi di considerarlo in se stesso, esso importerebbe al nostro proposito che la copia dovesse sottostare all' originale. Ma ingegnosamente ei sa fuggire questa naturale conseguenza, ponendo nello spirito umano una tendenza a lottare colla natura e cercare di sorpassarla in ogni forma bella che quella gli presenta; lutta che ei sempre vince pel vantaggio grandissimo che ha, se non altro, di poter trattare come soggetto principale ciocchè la natura incontra come passando, mentre a tutt'altro computo è rivolta. Solo un vantaggio riconosce lo Schiller della natura sopra l'arte; cioè che essendo essa cosa di prima mano, le sue opere s' improntano di tale freschezza nativa, di tale inesauribile varietà, senza alcun' ombra di sforzo, che l' arte, sia quanto si voglia ricca, mai non potrà raggiungere. Ma neppure questo vantaggio, noi sia-

mo disposti a concedere, quando qui noi diciamo risolutamente; le opere dell' arte umana potersi ben dire essere ancora opera di Dio, rampollando esse direttamente dall'atto creativo, come insegna il Gioberti, perchè sono positive. La stessa originalità che noi poniamo come prima dote dell' arte, non attesta forse che nella comune credenza l' arte si rapporta ai principî, alle origini, all' atto creativo in somma? V' hà è vero un' arte falsa, abortiva diciamo così, che ai principî non si rapporta; ma non sogliamo noi questa distinguere dalla vera, chiamando l'una spontanea, l' altra affettata? L' arte affettata è quella che viene dall' uomo, e perciò essa sola si può dire nipote e non figlia di Dio, anzi meglio si addimanderebbe bastarda; ed essa rimane al di sotto della natura, e non riesce che negativa.

Ma se a questo ragionamento ancora taluno non si è fatto capace dell' eccellenza delle opere di arte sopra quelle della natura, proseguiamo ancora per una via più piana ed aperta. Ci sia dato qui domandare: la natura è perfetta o no? La risposta si ha limpida da quello che da noi nella passata lezione è stato detto; ma tutto quel ragionamento trasandando, non ci mostra forse il fatto, che l' orrido spesso al sublime si congiunge nella natura, che la grazia si scompagna dalla forza, che il leggiadro è spesso dal laido offuscato? Ora l' uomo che ha la facoltà di conoscere come di riprodurre il bello, alla vista della natura, quantunque imperfetta, resta rapito ed ammirato del sen-

timento della bellezza, il quale quando è forte non può rimanere lungamente sterile. Volendo lo spirito provare di nuovo quel piacere che lo sedusse; s'adopera a far rivivere la bellezza che lo commosse; e potenza libera come è la rifà a suo modo da farla riuscire cosa originale. Ma piano che in tale riproduzione non si guasti il bello della natura! Non v'ha pericolo; poichè prendendo egli le mosse dalla bellezza di quaggiù, subito, come insegna Platone nel Convito, raggiunge la bellezza suprema alla quale aspira: e quando di quel fulgore si è irradiato, non dovrà spalmarne le sue fatture in modo da farle più rilucenti di tutto quanto la natura presenta nella sua ricchezza? Che se si vorrà negare questo fatto un altro ne viene in conferma. Al mirare due corpi, splendido l'uno e fosco l'altro, niuno sarà così insensato da negare che il primo prenda maggior luce del secondo, o peritoso a confessare che ove una la qualità più facilmente si percepisce ivi più spicca. Ora se il bello dell'arte meglio e più prontamente si percepisce che quello della natura, non si dovrà dire che la luce della bellezza più in quella che in questa è folgorante? O si vorrà forse rivocare in dubbio questa percezione più pronta e più viva? Ma si rifletta che la natura non ha forse suono più melodioso di quello d'un usignuolo, nè bellezza maggiore di quella che si rivela nell'occhio appassionato d'una vergine: eppure un fanciullo non sarà preso da quel suono, e correrà invece a dilettarsi nell'armonia d'una banda musicale che sente lontano; come

non si fissa in quell' occhio (tacendo ancora in lui l' appetito sensibile) mentre non sa distaccarsi, se non forzato, dal rimirare un quadro o una statua. Si dirà che ciò avvenga per mera curiosità dei sensi; ma pronto sarà ognuno in fe sua a ciò disdire quando pensa che il fanciullo è rimasto così inebriato ed attratto con tutta l'attività dell' anima sua, che ti sa ripetere tutto il motivo della musica, e spesso a suo sollievo si piace canticchiarlo. La vera ragione è, che essendo nell' arte vivo il raggio del bello, anche il rozzo attrae; mentre fioco riverberando sulla natura, richiede la coltura dello spirito per potere mostrare il suo bagliore. Lucendo adunque di maggior lume di bellezza le opere di arte che quelle della natura, sono da aversi più belle senza contrasto di sorte.

Ma a più lucidamente intendere come l'arte riforbisca e perfezioni la bellezza della natura, entriamo a considerare l'operazione della fantasia, che di essa è produttrice, in tutti i suoi momenti. La natura abbiamo veduto essere imperfetta anche nelle sue più splendide manifestazioni per la necessaria condizione della materia. Però come la fantasia, bellezza dello spirito, giunge a specchiarsi di fuori nella luce dell'occhio, nella modulazione della voce, per quel dominio che lo spirito ha sulla natura; ugualmente, pel legame che tutti gli esseri unisce a formare una sola catena, come le bellezze inferiori s'uniscono alle superiori, così tutte le bellezze insieme dei corpi si specchiano nella fantasia. Ed in questo specchiarsi esse si nobilitano

(come sempre avviene quando esseri inferiori a più nobili si congiungono o anche s'avvicinano) vestendo quasi un lampo della spiritualità di lei. Come un corpo scabroso e di ruvidi colori se in una fonte di acqua pura è immerso, entro la chiarezza di quel liquore perde alla vista la sua scabrosità, e pare rifatto più gentile; così l'universo nella fantasia specchiandosi sveste ogni ruvidezza di forme che fanno abbaccinata la sua bellezza e di nuova lindura si adorna alla pura luce di essa. Nè poi è da far le maraviglie che ciò addivenga nello specchio della fantasia, quando anche lo specchio materiale, se è ben piano e riceve convenevolmente la luce, impronta in sè più bella l'imagine dell'oggetto e del brio della sua luce la fa in certa maniera lampeggiare; come per contrario l'imagine esterna si altera quando la superficie non è perfetta e ben levigata. Domandatene al sesso gentile, ed a coro le donzelle vi risponderanno avere esse a lodarsi dello specchio che le loro leggiadre forme riforbite riflette; come vi diranno che dispettose ebbero ad infrangere il vetro quando esso talvolta per essere mal fatto storpiava l'armonia di loro fattezze. Così pure se la fantasia è viziosa deformerà gli oggetti naturali che in essa si specchiano; ma quando è perfetta li rifarrà sempre irradiati della luce sua propria, e però più splendidi. Che se i paragoni e gli esempi materiali non rendono ancor chiara la cosa, riflettasi davvantaggio come tutto ciò che nello spirito viene pei sensi, ossia il materiale, acquista e deve acquistare una spiritua-

lità; onde come i sensibili addivengono idee penetrando nel dominio dell'intelligenza, così le imagini materiali debbono spiritualizzarsi, quando nella spirituale imagine si riflettono. E però come il Gioberti disse il sensibile un intelligibile incoato, perchè egli lo risguardò, appunto nella sua potenza ad addivenire intelligibile; per la stessa ragione noi possiamo chiamare il bello della natura un bello incoato perchè destinato a farsi bello più perfetto, ricevendolo la spirituale bellezza, la fantasia, come nel suo dominio. Se dunque non vi può cader dubbio, che la fantasia spiritualizza e rende perciò più perfetto il bello incoato della natura che in essa si riflette; e l'atto o l'abito con cui la fantasia rinnova della sua lucentezza il bello naturale è l'arte; chi vorrà ancora essere indugiante a dire l'arte più eccellente della natura? Tanto più che anche all'esterno, nelle opere dell'arte, si scorge impressa la traccia di quella spiritualità che la fantasia ha cercato imprimere alle imagini della natura, quando si vede in esse la coordinazione accurata di tutte le parti ad un fine, cioè a rivelare un'idea, cosa che per alcun modo non si manifesta nella natura, che che Kant dica in contrario. Anzi si noti che quanto più la bellezza naturale per essere d'ordine inferiore s'allontana dal poter accennare ad alcuna idealità del fine, tanto meglio l'arte con mezzi varî s'industria di fare quell'idealità spiccare. Così se l'inferiore bellezza della natura abbiamo veduto esser quella della materia ponderabile, quando spirituali-

zandola l'arte produce l'architettura, come or ora vedremo, sente bisogno dell'aiuto delle decorazioni e degli ornati, perchè si possa rivelare in modo chiaro l'idealità del fine, vedendo neppure bastare a quest'uopo le proporzioni che vengono stabilite dietro la profonda conoscenza delle forze comparative dei corpi e delle apparenze esterne a quelle corrispondenti. Oh dunque la fantasia può tenersi per quel industre colono che vedendo gli alberi sorgere selvaggi nella natura, e produrre lazze frutta, innestandovi la marza di un altro albero più gentile, cioè di sè stessa, fa che i rami attecchiscano insieme, e ringentilendosi così la selvaggia natura dell'albero produca frutti più belli alla vista e squisiti al palato. S'intende poi da questo, come da tutto il nostro discorso, chè l'arte lungi di stare in opposto alla natura e tendere a scemarne il pregio, non fà che collocarsi d'un grado superiore ad essa nella scala della bellezza: sicchè ove altri vede contrarietà, noi scorgiamo continuità nella bellezza, come in tutti gli altri aspetti del creato; e da quella stilla di rugiada che nel fondo algoso s'imperla al raggio del sole nel seno della conchiglia, fino alla Divina Comedia e alla Trasfigurazione ammiriamo una serie ascendente di oggetti belli, che formano una scala, al cui sommo sedendo la bellezza prima, la bellezza per essenza, tutti diversamente rischiara del fulgore della sua luce.

E qui ci vediamo giunti a tal punto donde è facile potere classificare i vari prodotti esterni dell'arte,

che vale stabilire quante sono le arti che ritraggono il bello ; come anche scorgere la loro eccellenza relativa. La natura irradiata della luce spirituale della fantasia abbiamo veduto esser l' arte : sicchè possiamo rettamente inferirne , che quanti vi ha regni di natura , tante diverse arti vi siano , per usare il linguaggio comune , o, parlando esattamente , tanti diversi dominî ha pure l'arte. E come in quattro abbiamo veduto spartito il regno della natura, nella materia ponderabile , nella inponderabile , nella vegetabile, e nell' animale, così quattro potremo ben dire essere le branche dell' arte. E quattro nella realtà se ne annoverano comunemente senza contrasto, che sono l' architettura, la musica, la scultura e la pittura. Ognuna di esse non è che un regno della natura irradiato e riprodotto dalla fantasia. E che altro di fatti è mai quell'arte che si addimanda architettura, se non la natura ponderabile rinnovata del fulgore della fantasia ? Come la musica non è che la bellezza della natura inponderabile , il suono , spiritualizata , fatta più nobile dal lume fantastico. Che se la vita,bellezza della natura vegetabile s' affaccia ancor essa nel magico specchio della fantasia , ecco venir fuora rifatta ed animata nella scultura. Nè v'ha un dubbio al mondo che la bellezza dell' anima , la sensibilità , ritembrata nel fulgore della bellezza dello spirito,è la pittura. Solo il dubbio , anzi la persuasione è nata in alcuni che la scultura riveli la bellezza dell' anima egualmente che la pittura , anzi che la vita : ma po-

trà tosto scorgersi l'inganno solo che si badi, come essa manca del colorito e dell'occhio, in cui l'anima ha in particolar modo la sua apparenza, e che il Moisè di Michelangelo, o il gruppo delle Grazie di Canova, o la Psiche del Tenerani, o altro capolavoro che si voglia addurre, a contemplarli, si mostrano a noi viventi, ma non animati. Che se a questo nostro giudizio non si vorrà aderire, si pensi pure che principal studio dello scultore è la nettezza delle forme e la freschezza della carnagione, anzi che quella che chiamasi espressione spirituale: onde pare che poco intendessero le cose coloro che facevano rimprovero al Canova di non avere egli bene servito all'arte sua, mantenendola nei limiti del plasticismo greco. Alcuni forse accorgendosi della incapacità della scultura a rivelare l'anima, le aggiunsero il colorito perchè potesse ciò raggiungere, come fece Alberto Durer nel gruppo delle Muse per la villa Albano; ma ciò, oltre che sarebbe entrare nel dominio della pittura, riesce la cosa più antipatica; tanto che l'esempio dato fu tosto dagl'intendenti abbandonato. Niente adunque può contrastare la divisione da noi posta, consigliata dalla ragione e ribadita dal fatto. Che se alcuno ci voglia quì accaggionare di non aver posto nel numero delle arti belle, nè la danza, nè l'arte dei giardini, come si fa da molti; e noi rispondiamo che per buona ragione ci siamo così comportati. Imperocchè anche a non voler esse in tutto escludere dal numero delle belle arti, non potremo ammetterle che per la partecipazio-

ne che hanno ad alcuna delle arti sopra mentovate, o anche a più di esse insieme. L'arte dei giardini di fatti alcune sue forme impresta dall'architettura, e nell'armonico intreccio de'variopinti fiori ritrae un'ombra della pittura. La danza ancora spesso copia le movenze dalla scultura, e qualche cosa di architettonico ti presenta ancora nel suo complesso. Ma che in questa partecipazione non raggiungano esse la vera arte, chiaro si rivela anche dal fatto; chè non v'ha finora opera di danza o giardino inglese che si osa dire perfetta opera di arte, e veramente rappresentare il bello. Niente adunque ci può rimuovere dalla partizione da noi fatta dell'arte.

E da quanto abbiamo detto sulla propria natura di ciascun regno dell'arte, ancora chiaro si rileva il nostro pensamento intorno all'eccellenza relativa di ciascun'arte; imperocchè quella che rifà una bellezza superiore della natura dovrà al certo essere più perfetta: onde, secondo noi, come l'architettura sottostà alla musica, così questa alla scultura, la quale pur deve rimanere addietro alla pittura. Se non che in ciò molte opposizioni insorgono contra, e molte svariate opinioni troviamo avere avuto luogo. Così al 500 quando a tanta altezza le arti del disegno s'elevarono in Italia, molto si discusse se la scultura sorpassasse in pregio la pittura, o questa quella; e presero parte alla quistione non pure valenti letterati, come il Varchi ed altri, ma sommi artisti peranche, non escluso lo stesso Buonarotti. I giudizî varî però non poteva-

no conciliarsi in una conclusione ragionevole; poichè si consideravano allora le difficoltà tecniche dell'una e l'altra arte, e si voleva tener superiore quella che più ne avesse a superare. La capacità a rifare una bellezza superiore o inferiore non era punto considerata in quel secolo, quando pensandosi solo a fare, le ragioni dell'arte non s'indagavano. Le quali noi risguardando, e concedendo quindi alla scultura di poter imprimere la vita nel marmo, e alla pittura l'anima nei colori; dobbiamo tener questa superiore a quella, per quanto l'anima è bellezza maggiore della vita. L'architettura niuno mai non ha osato sollevarla dall'umile posto che le abbiamo assegnato. Ma ancor oggi molti si risentiranno con noi di aver collocato assai basso la musica. Forse l'amore per essa, che ci distrae dai mali della vita trasportandoci in balia di brillanti sensazioni, ha fatto, che essa nel più alto pregio fosse sempre tenuta ed anteposta in eccellenza alle arti sorelle. Ma ponderata bene la cosa si scorgerà che essa consistendo più nella materia che nella forma della sensazione, se sopra le altre arti è atta a produrre incitamenti e moti nell'animo, nel giudizio della ragione il suo pregio è più vile di quello delle altre arti belle. Di fatti tutto l'incantesimo della musica si appoggia alla proporzione del numero delle oscillazioni aeree fatte in un tempo, che tutt'insieme o singolarmente i tuoni unisce; e come i tuoni o le modulazioni sono lingua universale delle sensazioni, così il loro accordo governato da leggi matematiche non potrà riu-

scire che linguaggio di sensazioni e di affetti. Il gioco dei pensieri che spesso alla musica s'accompagna non è che l'effetto lontano di un'associazione meccanica che suole unirli alla sensazione, ma non è prodotto immediato della musica. E si badi che noi qui parliamo della musica e non del canto; al quale se possiamo dare più alto valore estetico, per essere esso l'espressione esterna della bellezza dello spirito, la fantasia, come innanzi vedemmo, dovrà non di meno rimanere la musica nel posto assegnatole, non comportando diversamente la sua natura.

Ma qui giunto al termine del nostro discorso, potrà maravigliato dire ciascuno: e la poesia non entra essa nel novero delle arti belle? Si vorrà forse ripetere con maggiore severità l'ostracismo di Platone, bandendola non pure dalla società, ma ancora dal dominio dell'arte? La maraviglia è giusta: ma noi un luogo separato come a regina abbiamo ad essa voluto serbare. La poesia adunque sopra tutte le altre arti di lungo tratto s'avanza: imperocchè se esse nascono dal nobilitarsi delle bellezze della natura specchiandosi nella fantasia; la poesia è l'espressione stessa esterna della somma bellezza creata, la fantasia. La bellezza dello spirito si annebbia nella sua purezza quando dominando tutta la natura deve giungere a rivelarsi sensibilmente in cose corporee, nella luce della pupilla, nell'armonia del suono della voce; essa acquista la sua rivelazione perfetta nella poesia. Ed è perciò che la poesia in sè raccoglie, ed in grado più alto, i pregi di tutte

le altre arti. Imperocchè se le altre arti s'abellano di quel lume che la fantasia aggiunge alle belle produzioni della natura, la poesia che è la pienezza della luce fantastica deve rifulgere di tutti quei raggi che sparte la fantasia ad irradiare le arti tutte. Anzi invece di dire, come si suole d'ordinario, che la poesia partecipi dei pregi di tutte le arti, meglio si potrebbe asserire, che le arti tutte nascono e si fanno nobili per alcun che di poesia, che secondo la capacità varia della materia, ritraggono in esse. Ed è perciò che più perfette riescono le opere tutte dell'arte quanto più cercano e si possono avvicinare a poesia; ed i grandi artisti dai poeti hanno voluto prendere la loro ispirazione. Fidia assiduo studiava in Omero, e quando era disperato di raggiungere nell'arte sua la bellezza della poesia, coi versi omerici che sotto v'apponeva completava i suoi lavori; e Michelangelo s'ispirò al Giudizio universale nelle terribili imagini dell'inferno dantesco. Si dirà non esser vero che la poesia raggiunga tutti i pregi delle altre arti, quando forse si scorge non così acconcia a ritrarre per minuto la bellezza sensibile come le arti figurative. Ma ciò deriva dalla stessa perfezione della sua natura: imperocchè avendo essa ad esprimere la bellezza dello spirito, la fantasia, dismette la sua natura quando invece le imagini esterne riflesse nella fantasia vuole tentare di esprimere. Al che pare che non badano gran fatto i moderni poeti, che ripongano tutta la loro delizia a descrivere, e farla proprio da pittori nel finire e contornare i loro

quadri. Non è al poeta negato di pur ritrarre con pennellate rapide la natura sensibile; poichè avendo per ufficio di esprimere la fantasia, e trovando in questa le impressioni del mondo esterno che in essa si riflette, può queste modalità ancora ritrarre. Ma trasandare la cosa principale per fermarsi sui modi varî è difetto, anche quando si faccia opportunamente: sicchè, come saggiamente osserva il Zoncada, quando la mania di descrivere si fa generale, veggonsi di solito decadere le lettere. Onde si ricordi il poeta, che la fantasia è bellezza dello spirito, e che a fuggire quello che si può addimandare materialismo dell'arte, deve rivelare l'ideale; del quale ci sentiamo sospinti a tenere parola, per modificarne il concetto falso che se ne ha forse generalmente.

LEZIONE V.

NATURA DELL'IDEALE, E DELLE IMAGINI.

Lo spirito ha la sua imagine la sua apparenza nella fantasia, la quale perciò è sua bellezza. Ogni atto dello spirito quindi prende la sua imagine nella fantasia e per tal modo, da concetto o volere che era, addiviene una bellezza. Così si hanno tante bellezze par-

ticolari e determinate; la forma generale delle quali, che chiameremo col gran Buonarotti universale, è ciocchè addimandasi ideale: il quale perciò è ogni bellezza senza che sia nessuna particolare. Esso è l'aureola luminosa, di cui si circonda lo spirito, che liberamente si diffonde per tutto l'etere mentale, ed in cui e per cui s'illuminano tutte le particolari bellezze, come nella luce materiale e per essa luce si rivestono di forme e colori tutti gli obietti della natura. Quando Hegel diceva essere l'ideale l'idea fatta sensibile, cadeva in due gravissimi sconci: il primo è di porre l'ideale come una trasformazione dell'idea, quando questa si potrebbe dire una parte di quello, o meglio un oggetto che vagola nell'atmosfera della sua luce per ricevere un'apparenza; il secondo che l'idea rivestisse una manifestazione sensibile. Sebbene questi errori, massime il secondo, derivano direttamente dall'errore fondamentale di tutto il suo sistema di confondere l'ordine ideale coll'ordine reale, e credere quindi che l'universo sensibile sia un prodotto dell'idea, un secondo passo che fa l'idea mentre si va spiegando a modo d'una matassa. Non sappiamo poi intendere che mai si dicano coloro che tengono l'ideale come una cosa infantata dalla fantasia a suo capriccio senza una norma, come un plasmato di non si sa quali elementi: onde è che poi essi stessi tengono tale ideale come cosa spregevole e pericolosa piuttosto a seguirsi nell'arte. Fa maraviglia vedere come il platonico Winckelmann abbia così pensato dell'ideale, tanto che egli

parlando di certa età de'Greci scultori dice: « essi s'attennero all'ideale non curando la verità delle forme, e lavorarono più secondo un sistema adottato, che dietro il modello della natura. L'arte s'avea formato, comedire, una natura particolare. » Quando l'ideale fosse veramente una cosa capricciosa, che allontana l'arte dalla verità delle forme, che la converte in sistema, e l'induce a crearsi una natura tutta fittizia; anche noi faremmo voti che fosse in tutto sbandato come cosa nociva; e troveremmo ragionevole quello che diceva il Lanzi, cioè che il primo dei Caracci temea l'ideale come uno scoglio, ove tanti dei suoi contemporanei avevano rotto. Ma la Dio mercè l'ideale è tutt'altra cosa; esso è la natural luce onde si rivela lo spirito, e che illumina tutte le cose e le fa belle.

Ma si potrebbe forse dire che pare che noi confondiamo l'ideale, così inteso, colla fantasia, la quale è pur la luce, la parvenza dello spirito, ed in essa luce s'illuminano ed acquistano apparenza tutti gli atti dello spirito. E veramente fra l'una e l'altra cosa poca differenza noi ci scorgiamo; e forse non per altro si distinguono che per questo, che l'ideale cioè è l'apparenza dello spirito, e la fantasia è questa stessa apparenza che s'infeconda e viene come a determinarsi in quelle sue creature che si addimandano imagini: onde è che essa fantasia oltre ad essere bellezza dello spirito è pure una facoltà dello spirito. Nè faccia maraviglia che l'apparenza possa divenire feconda; imperocchè essa è una apparenza, una immagine spiri-

tuale, e quindi è una forza, e come tale deve essere produttrice. La sola materia rimane inerte sotto il suo gravame, ma l'idea d'inerzia distrugge il concetto stesso di spirito e di forza. Così nelle Persone divine il Figliuolo è imagine del Padre, ma feconda e produttrice dello Spirito nell' interno, dell' universo all'esterno. A rendere anche più chiara e quasi sensibile la differenza onde si discerne l'ideale dalla fantasia, ritorniamo ancora a considerare la luce materiale del sole. Noi possiamo risguardarla, e lo facciamo sovente, come una miriade di raggi che circonfonde tutto il creato, come la rivelazione, l'apparenza della forza del sole: ebbene così risguardata essa ci raffigura l'ideale. Possiamo ancora considerarla come quasi fornita di una operosità, e irradiare tutti gli oggetti, e quasi confinarsi e determinarsi in ciascuno di essi, e far mille giochi ed intrecci diversi, vuoi nella screziata ala di una farfalla, o nel cangiante collo di un pavone, vuoi in una vasta prateria o nella mobile onda del mare, sempre seducente, sempre vaga, sempre come molleggiantesi in mille vezzi, sempre come d'una sua sterminata fecondità e ricchezza facendo pompa: in tal modo la luce considerata mi richiama la somiglianza di quella maga che è la fantasia, che tante facce appalesa, in tante brillanti forme si mostra, tanta varia ricchezza di raggi dispiega, tanto inesauribile brio disfoga in un intero mondo più vasto che non è l'universo materiale, da sorprenderti incantato.

E qui ci accorgiamo che senza volerlo abbiamo sta-

bilito la natura della fantasia anche come facoltà dello spirito. Essa non si può dire nè una facoltà passiva, nè attiva. Se la fantasia fosse passiva, allora quando essa lavora lo stato dello spirito sarebbe lo stesso che quando riceviamo le impressioni sensibili dal di fuori. Platone ammetteva che la fantasia nella sua maggiore elevazione, che si addimanda estro, fosse come machinalmente mossa dalla divinità: ma questa fatalità materiale della fantasia noi abbiamo innanzi veduto non potersi riconoscere; ed ora soggiungiamo che la fantasia in questa sua passività sarebbe distrutta, e che l'estro invece di esser fatale è il passo più ardito di sua operosità, è come il suo intuito pel quale sorge sino alla bellezza prima che di se l'anima e l'accende facendole un suo lampo sebbene cupo e fugace balenare. O potrà d'altra parte la fantasia annoverarsi fra le potenze operative dello spirito? Ci distrae dal così pensare la considerazione che quando la fantasia produce, lo stato dello spirito non è lo stesso che quando muovesi ad un atto della volontà: imperocchè all'opera della fantasia non precede alcuna deliberazione, come all'atto della volontà; nè ha essa un fine estraneo o un segno ove s'indirigge quando compie il suo lavorio. Noi la chiameremo col Fornari facoltà generatrice: imperocchè la generazione, nel suo vero senso, non è che la germinazione del simile; e la fantasia, che è imagine dello spirito, s'infeconda e produce imagini. Ogni cosa si può dire che genera quando produce fuori, o si ripete nella

sua imagine: genera la materia ponderabile ed imponderabile quando rivela la sua imagine nella luce e nel suono; genera la pianta quando produce la sua imagine, la vita, nella fioritura; come è generatrice l' anima quando nel focoso agitarsi del destriero dà l' imagine di se stessa. E che altra fa lo spirito se non generare quando l' imagine a se simile produce, la fantasia? Ed ancor essa la fantasia è da dirsi che genera quando nella ricca fecondità delle sue imagini si riproduce. Esse imagini perciò non possono essere che di una natura tutta spirituale come è la fantasia che le genera.

Ma piano dirà qui taluno: come mai nelle imagini della fantasia, non trovate che una cosa tutta simile alla fantasia stessa, una cosa tutta spirituale, una produzione della sua fecondità; quando esse secondo la comune sentenza dei filosofi non sono che come un distillato della sensazione, o come altri dicono una scelta di elementi sensibili fatta dalla fantasia ed insieme composti dalla sua operosità. Ma nè l'una, nè l' altra sentenza, noi qui diciamo risolutamente, poter accettare, sebbene entrambe così diffuse e sostenute dall'autorità di grandi nomi: onde qui in alquanto larga discussione ci piace entrare, per vedere ove sta la ragione.

E cominciamo dal dire al Winckelmann, che è grande propugnatore della prima opinione, che egli stesso ci attesta che vedesse in barlume la spiritualità pura dell' imagine, e rifuggisse dal tenerla una cosa tutta

materiale e sensibile, quando metaforicamente la dice una essenza come estratta dalla materia per la virtù del fuoco. Ma per non aver saputo cogliere intera la luce che gli balenava, rimane per lui l' imagine cosa materiale. Quando essa di fatti deve estrarsi dalla materia; si sottilizzi questa quanto si voglia, si sciolga in qualunque crogiuolo che sempre rimarrà materia, mai non potrà mutare l' essenza per quanto sarà trasmutata la forma. Ma anche a potersi dal materiale estrarre lo spirituale, la fantasia sarebbe sempre soggetta ai sensi, perchè non potrebbe lavorare che sul materiale che questi le forniscono. E quando la fantasia, noi domandiamo dà farma ad oggetti sconosciuti, e presenta imagini di cose che non hanno esistenza di sorte nella realtà da chi le è porto il materiale sensibile da potere come eterizare? Nè è rado, anzi è continuo il caso o almeno assai frequente che a sconosciuti obietti deve la fantasia dar forma. Ben ciò comprese l' antichità, quando a quell' artista che esprime proprio la fantasia, al poeta, dava il nome di vate, o profeta, vaticinatore cioè di cose non esistenti; ed Ovidio ben arrogava a sè la facoltà di profetare allorchè diceva : *Sunt quoddam oracula vatum* ; come anche presso noi l' arte è stata sapientemente detta da taluno « profezia civile » in quanto che all' avvenire della civiltà slanciasi la fantasia e la preoccupa, e la bandisce innanzi tempo. Ed il fatto non ribadisce forse a capello il comune pensare? Non vediamo l'artista slanciarsi sempre a ciocchè non esiste, e presentare

così esternate quelle imagini di cose che potrebbero e dovrebbero esistere, ma non sono nella realtà? Omero non formò certo le imagini dei suoi eroi sugli uomini esistenti, ma anticipò ciocchè doveva essere; onde di lui a buona ragione fu detto aver formato la greca nazione, per aver creato e proposto all'imitazione quelle imagini di eroi a cui potettero poi informarsi gl' uomini della Grecia. Se dal reale avesse dovuto muovere il B. Angelico, donde avrebbe colto quel raggio di beatitudine celeste che fè balenere nel-l'estatico volto delle sue figure? Donde avrebbe tratto Dante le sue terribili pitture dell' inferno, e ove trovato quelle eteree figure onde popola il paradiso? Come dalla realtà avrebbe potuto ricavare il Petrarca quelle imagini delicate e gentili onde seppe così ornare amor nudo in Grecia e nudo in Roma, da fare che ispirasse onesto diletto e soavità ineffabile? Che se dunque la fantasia in questo caso dalla materia esistente non può ricavare le sue imagini, resta che esse non sieno che interne e spirituali visioni, come le chiamò Kant, che trae dalla propria fecondità.

Ma vediamo qui venire in sostegno della prima opinione la seconda, la quale pare che così risponda al nostro ragionamento rifermato dal fatto. Egli è vero che le imagini della fantasia non hanno d' ordinario riscontro nella realtà; ma questa facoltà scegliendo dal sensibile il meglio e componendolo insieme forma imagini che se non hanno il modello nella realtà, pur dai sensibili esistenti risultano. E citano qui a con-

ferma del loro dire il noto esempio di Zeusi, che dalle sparse bellezze delle donzelle crotoniadi compose l' imagine della sua Elena. Moviamo però qui piano a non farci cogliere all' inganno; e ponderiamo separatamente il principio ed il fatto che s'adduce in sostegno. Secondo il principio adunque pare che l'imagine si formi a questo modo: si sceverano prima dagli obietti reali alcune qualità buone dalle altre che non sono tali, e poi queste qualità si accozzano ed impastano insieme a formare un tutto più perfetto; ovvero si potrà tenere quest'altra maniera, spogliare cioè un obietto esistente di talune sue qualità non buone per innestarvi altre qualità migliori trasportate da altri oggetti pur reali. Ma si badi che così nell' uno come nell'altro caso noi abbiamo un atto di analisi ed un atto di sintesi: perciò la fantasia non sarebbe più una facoltà creatrice, come sempre si è tenuta da tutti, ma risulterebbe da un'analisi e da una sintesi. Ed il peggio è ancora, cho questa sintesi, che il Galluppi chiama imaginativa, sarebbe tutta riflessiva e quindi discordante da quella spontaneità che comunemente alla facoltà artistica si attribuisce: sicchè il calcolo prenderebbe nell'arte il luogo dell'ispirazione. Dico il vero che i prodotti di questa sintesi imaginativa non mi hanno altr'aria che di un edifizio raccozzato insieme da belli pezzi tratti da antichi edificî già diruti, e composti alla meglio dietro un nuovo disegno. Eppur mi ricorda che il Vasari volendo lodare il palazzo della Farnesina, diceva parergli nato e non fatto, cioè cosa che

fosse così come per incanto uscito dalla natura; e Kant diceva che allora soltanto l'arte può dirsi bella veramente, quando si sa di esser arte, eppure sembra quasi natura. Se la fantasia non facesse altro che scomporre coll'analisi e ricomporre colla sintesi, tanto sarebbe più perfetta quanto più sapesse devastare e combinare; ed allora i sogni deliranti di un infermo sarebbero il miglior lavorio fantastico. Ma ecco subito recarsi in mezzo il fatto di Zeusi e delle sue cinque fanciulle che ei volle contemplare tutte nude per comporsi, scegliendo da esse le forme, l'imagine della sua Elena. Ma ci sia lecito qui domandare: è poi certo questo fatto che si adduce. E quando pur fosse, converrebbe vedere se quella sua Elena fosse veramente un composto delle cinque donzelle, e non piuttosto il ritratto di una, che egli scelse fra tutte per copiarla. E di ritratti ne abbiamo assai fatti dai pittori specialmente. Frine di fatti, secondo Ateneo, fu il modello della Venere Gnidia di Prassitele quando ella nelle adunanze Eleusine con sciolte le trecce scese a bagnarsi; Raffaello ritrasse Giovanna d'Aragona ed altre nelle sue Madonne, senza parlare della sua Fornarina; Albano fece Madonne e Maddalene di sue moglie senza parlare di altri. Chi può impedire di far ritratti? Solo si rifletta che allora l'artista non incarna imagini di sua fantasia, anzi non è che un copista, in cui potrai solo lodare l'industria e l'abilità tecnica. Ma almeno dirassi, se ammettiamo un tipo unico come una imagine fondamentale nella fantasia,

che si potrebbe chiamare con Cicerone, *species quaedam pulcritudinis excelsa*, alla quale confrontando essa le diverse sensazioni che vengono di fuora, le scevera e le plasma insieme, non avremo noi allora le imagini composte di sensibili, senza che si cada in alcuno sconcio? Neppure ciò noi possiamo concedere, sebbene un passo si è già fatto verso il nostro principio: imperocchè noi stimiamo che se da un volto una sola parte si voglia togliere ed innestarvene un' altra più perfetta scelta d' altronde, tutto il volto verrebbe a maggiormente guastarsi. Forse a prima giunta pare ciò strano; eppur si provi ognuno col fatto, o almeno coll'imaginazione a porre un naso più regolare invece di uno alquanto sconcio in un bel viso, e si potrà tosto accorgere che non rendendo il nuovo naso armonia coll'intiero, vi si sentirà un non so che di disparato che spiace. E bene a ciò dovette por mente Raffaello, il quale mai non osò mutare con naso migliore quello che formava come il solo neo del volto, della sua bellissima Fornarina. Dunque, ripeterassi, si dica almeno che specchiandosi la natura nella fantasia, le sensazioni questa trasforma colla sua virtù spirituale in imagini, che perciò si potranno rettamente dire sensibili. Ma la fantasia riveste del suo lume il sensibile che in lei si specchia, non lavora su quel dato materiale, come innanzi vedemmo.

Come dunque infanta la fantasia? che mai eccita e muove la sua potenza generatrice? È Dante che ce lo insegna. Domanda anch' egli alla fantasia:

Chi muove te, se il senso non ti porge?

e risponde tosto:

Muoveti lume che nel Ciel s'informa
Per se o per voler, che giù lo scorge.

La fantasia adunque secondo l' altissimo concetto del divino poeta è fecondata del caldo della divinità. Essa, bellezza suprema creata, affissandosi *per se* nella Bellezza prima, deriva da quella sorgente la maraviglia delle sue imagini, che esterna nella poesia direttamente, e indirettamente nelle altre arti irradiando del loro lume la natura creata che in lei si specchia; ovvero s' eleva a quell'altezza non già per virtù propria, ma per voler che giù lo scorge, come avviene nei casi straordinarî del Profeta: avea perciò tutta la ragione Kant a chiamare le imagini fantastiche intuizioni interne. Ed è per questo poi che nell' atto che la fantasia si sta fecondando nella divina Bellezza, lo spirito pare come transumanato, come uscito dalla condizione sensibile, sicchè ei non s' accorge, ancorchè suonin d' intorno mille tube, come dice Dante. È per questo ancora che avviene, come riflette il Colecchi, che sovente l' artista non sà quasi darsi conto di quello che fa, (e Sofocle diceva di Eschilo forse meritamente, ei fa bene ma non lo sa) e rimane solo ripieno di tutta compiacenza di aver saputo far tanto. Solo adunque nella bellezza prima si feconda la fantasia, e quando la bellezza della natura in lei si specchia, essa non la riforbisce, non la scevera, come comunemente si dice, ma la riveste della sua luce, ap-

plica ad essa il ricco tesoro delle sue imagini, e la rappresenta così mutata da quella che era nei diversi regni dell'arte, come innanzi vedemmo. E deve avvenire così: poichè se face a face unita raddoppia lo splendore, come cantò il poeta, quanto più la fioca e annebbiata luce della bellezza materiale non dovrà ravvivare i suoi raggi rafforzata dalla luce possente dello spirito che ad essa s'unisce?

Ma sia pure che la fantasia s'infecondi al caldo della divinità; è poi veramente, che per se, per propria forza per moto tutto spontaneo si muove, come dice Dante, a raggiungere l'altezza del soglio divino? Non è a dirsi meglio che a ciò riceva l'impulso dalla sensazione, che sia questa almeno come una causa occasionale che impenna le sue ali. Nò, chè il vocabolo ispirazione allora non avrebbe valore. La somma bellezza creata ha una immanenza nella Bellezza prima, onde si bea di continuo al suo raggio, sebbene questo attraversando l'immensa atmosfera che le separa giunge abbaccinato e coverto di vapori. Se ciò non fosse, mai il sensibile potrebbe guidarla e muoverla tant'alto; chè diremo col Buonarrati:

> Dal mortale al divin non vanno gli occhi
> Che sono infermi; e non ascendon dove
> Ascender senza grazia è pensier vano.

La quale impossibilità apparendo alla mente del Winckalman, dimenticò egli in un momento felice che poneva l'imagine della fantasia come un distillato dalla sensazione, e disse apertamente: « la bellezza (e la bel-

lezza è l'imagine) è come un' idea che nasce senza il concorso dei sensi in una felice fantasia, che ha la forza di slanciarsi intuitivamente fino alla contemplazione della bellezza divina; essa pare come prodotta per un soffio, senza costare alcun sforzo all'artista.» Potremo al più dire che nella natura reale riverberando pur un raggio più o meno fioco della belleza divina, esso mantiene svegliata e fissa la fantasia nel proprio suo lume, quando cadesse in istanchezza, o fosse assonnata dai sensi: per la quale considerazione sarà sempre utile la contemplazione della bellezza naturale. Ma rimane sempre vero, che nel mondo delle imagini, nel mondo generato dalla fantasia non entra niente di sensibile, niente di reale: anzi pare che i due mondi sieno in opposizione. Onde Schiller in quella sua sublime poesia intitolata « L'ideale e la vita » oppone meritamente al mondo reale, ai suoi dolori ed alle sue pugne il beato silenzio e la calma della ragione delle ombre. Per questo imperio delle ombre egli altro non intende che il mondo della fantasia; onde quei felici spiriti che s' inalzano ad abitarlo, sono come morti alla vita reale, come sciolti dai sensi, sicchè possono ben dire al mondo turbolento della realtà colla Beatrice dantesca:

Io son fatto da Dio sua mercè tale,
Che la vostra miseria non mi tange,
Nè fiamma d' esto incendio non m' assale.

Felice chi in tal mondo può elevarsi ad abitare, sciogliendosi dalla pania dei sensi, e rompendo il torpore che agghiaccia lo spirito prigioniero nel corpo;

felice chi sa salire l'altezza del Taborre, ove il raggio di Dio sirivela: ei quì sulla terra preliberà un sorso della beatitutine! Se la beatitudine di fatti sta tutta nella visione di Dio; finchè l'occhio dalla carne, che non regge alla pienezza dei fulgori divini, ci toglie di potere mirar Dio faccia a faccia, secondo l'espressione dell' Apostolo; nello specchio della nostra fantasia vedendo riverberare almeno un fioco baleno della sua luce, c'inizieremo nella crisi mondiale a quella palingenesi che completerà il nostro essere. Sì nella beatitudine avvenire, nella felicità del mondo migliore incomincia a vivere l' artista, acquistandone la coscienza. Nè la vera arte è altro, come sapientemente diceva il Byron, che la coscienza appunto del mondo avvenire. E alla potenza che ha la fantasia di elevarsi a questo mondo, ed acquistarne coscienza dovettero certo risguardare coloro, che di lei le più grandi maraviglie bandirono, e la sovrana eccellenza ne vollero far ammirare. Ma se l'impaccio di una vita sensibile tarpa in noi la magica ala di questa potenza, non potremo per nulla essere confortati dal raggio divino nella nostra miseria? Oh si, che ci renderà tale conforto l'artista: imperocchè come appena la fantasia sorvolata sino a Dio si feconda della sua luce; si sentirà sospinta a rivelare i suoi prodigi al di fuori, a porgerli all'altrui ammirazione. Ma per dare realtà a quei raggi di luce celeste che l' indiano fa mestieri che li cinga di un corpo: e come ciò potrà compiere noi vedremo nella seguente lezione.

LEZIONE VI.

DEL FANTASMA.

> Come la fantasia le forme eroca
> Di sconosciuto obietto, ecco la penna
> Del poeta gli preste e corpo e nome,
> E il luogo assegna dell' aerea imago.

Così cantava il Shakespeare, rivelando ciocchè nella sua potentissima fantasia si andava compiendo. E di vero rinfocolata questa potenza dal fuoco divino, e come luna amorosa roteando di continuo intorno al sommo sole della bellezza, e tutta irradiandosene dei fulgori, non si sentirà essa sospinta a rivelare di fuori i tesori che germina nella sua ricca fecondità? Come l' eterna Bellezza volle anche mandar fuora il raggio della sua pura luce creando l' universo; così ad imitazione la bellezza dello spirito vuole pure creare un mondo esteriore, e lo crea, ed è il mondo dell' arte. Ma di natura tutta aurea e spirituale come sono le sue imagini per qual forma le potrà rivelare al di fuora? Eccolo. La fantasia si crea prima coll'aiuto della sensazione uno spazio tutto suo, che non è lo spazio puro, e dallo spazio empirico si discerne; e dopo

che ha così preparata la scena, fa ricorso di nuovo alla sensazione, e ne impresta il materiale per potere con esso dare un corpo, una realtà esterna alle spirituali sue imagini. Ella allora, ed allora solamente ha bisogno della natura; e per questa ragione incombe l' obbligo all' artista di studiarla in tutti i suoi fenomeni, perchè potesse ammanire larga messe apprendere il materiale più opportuno per dare un convenevole corpo alle imagini. Imperocchè non si potrà prendere una materia qualunque e far discendere ad inabitare in essa l' imagine; chè allora questa servirebbe a quella; ma fa mestieri che faccia per quanto è possibile la materia servire ai bisogni dello spirito. Quando si dice che l' artista spiritualizza e deve spiritualizzare la natura, non altro si ha ad intendere, se non che il corpo che tesse all' imagine sia così trasparente, che la luce di quella ne venga fuora e si affacci sulla superficie: imperocchè volere intendere le parole come suonano, indicherebbero una contradizione, mai non potendo ciocchè è materiale rivestire virtù spirituale. La materia intanto attratta verso lo spirito, e come animata per la luce spirituale che la spalma, o che meglio si voglia dire, l'imagine che sensibilmente si rivela a traverso un corpo onde all' uopo si è cinta, è ciocchè addimandasi fantasma. Il Gioberti chiamava ideale il fantasma in cui prevalesse l' idea al sensibile. È il solo peccato che guasta la teoria di questo gran filosofo il far troppo la fantasia dipendente dai sensi, tanto da far entrare

la sensazione fino nell'ideale ; venendo per tal modo a porre nel sensibile l' apparenza dell' essere. Il risultato così della sua dottrina non sarebbe molto discordante dalla teoria di Hegel, che l' idea nel suo primo esplicamento addiviene realtà sensibile. Ma non gliene facciamo gran colpa , solo perchè egli stesso più tardi dovette accorgersi dello sdrucciolo ; onde quà e la nella Protologia gitta lampi, che danno a divedere come avrebbe confutato se stesso in questo punto , se gli fossero bastati gli anni a compiere veramente il sublime edificio di una filosofia tutta italiana e cattolica. Noi che intanto abbiamo collocato l' ideale in una sfera più pura, diciamo tanto più perfetto il fantasma quanto meno in esso la spiritualità dell' imagine è offuscata dal corpo onde s' ingombra per poter scendere ad inabitare nella realtà delle cose, che non è la sua nativa dimora.

Sempre però la purezza della luce fantastica d' alquanto rimane annebbiata quando deve riverberare sul corpo; poichè la materia, diremo con Dante, è sempre sorda a ricevere la luce dello spirito, per la ragione che lo stesso poeta ci adduce , cioè per essere diversamente pennuti in ali. Onde scelga pure colla maggiore industria l' artista le più eteree forme reali; in mancanza di belli visi e di belli modelli plasmi pure a suo modo Raffaello una realtà non esistente in natura dietro quella certa idea che gli nasceva nell' animo ; che con tutto ciò le divine imagini della sua fantasia sempre abbaccinate renderà la tela. Il

che ben comprese il Leopardi; onde nella sua canzone. « Alla mia donna » la quale donna non era che la brillante imagine di sua fantasia, dice meritamente:

> Vien vederti omai
> Nulla spene m'avanza;
> Se allor non fosse, allorchè ignudo e solo
> Per nuovo calle a peregrina stanza
> Verrà lo spirito mio . . . . .
> . . . . . . Non è cosa in terra,
> Che ti somigli; e s'anco pari alcuna
> Ti fosse agl'atti, al volto, alla favella,
> Saria, così conforme, assai men bella.

E sì, che ha ragione il poeta; chè ogni bellezza pura a traverso il corpo s'offusca; e solo quando sarà sgombro lo spirito che potrà affisarla in faccia senza aver bisogno che ella vesta un'apparenza sensibile, potrà inebriarsi di tutta sua luce. E da questa imperfezione della materia poi deriva quella incontentabilità dell'artista (che è indizio del vero genio), quel voler sempre rifare se stesso, perchè giunga a più chiaramente rivalere la luce della sua imagine, e quel disperarsi talvolta e fremere contro se stesso.

Si vorranno forse con ciò fare le ragioni coloro che pretendono l'arte dovere starsi contenta a copiare la natura, e dire: se lavorando dietro la luce delle imagini non si potrà giungere nell'opera a rivelarle in tutta la loro limpidezza, non è opera vana affaticarsi in una cosa che sfugge di mano? Rimangano perciò le imagini nella loro spirituale regione intatte quali sono, e s'ingegni riprodurre l'artista la natura. Ma noi

domandiamo innanzi tratto: e lo potrà fare chi è veramente artista? Come resisterà all'impulso di fuori
re la ricca fecondità di sua fantasia? Ma ancor-
potesse, sarà mai sano consiglio che non si po-
raggiungere il perfetto, non si tendi al meglio?
», se la realtà fantastica è più brillante di bel-
e l'abbiamo veduto, della natura esistente,
quella e non questa noi cerchiamo all'artista. Se la sua fantasia succhiando un puro mele nel fiore dell'eterna bellezza, in se lo feconda; vorremo noi rompere l'alveare se nel depositarlo la dolcezza del mele alla cera pur s'immischia? Daremo noi la male voce alla luna se rubando nel suo circuire i raggi dal sole, non li tiene in se nascosti perchè non può renderli colla stessa vivacità di fulgore? Oh no, prosiegui sua vera via l'artista, e ci schiudi sempre l'oro del suo spirito, che prezioso è per noi quantunque a qualche poltiglia immischiato: tanto più che dal bagliore di quell'oro, più lucido di quello della natura, sebbene offuscato, sarà svegliata ed innamorata nostra fantasia a salire ai fulgori dell'eterna margherita che s'incastra nel diadema della divinità. Onde gli diciamo col nostro valente tragedo Giuseppe Campagna, che ben notò questo fatto:

> Ben so che nel vestir corpo l'idea
> Gran parte perde della sua chiarezza,
> E l'artista con l'opre a quell'altezza
> Non giunge dove col pensier giungea,

Pur s'affisa lo spirito e si bea
All'imperfetta corporal bellezza,
Chè l'imago ne prende, e la pienezza
Di luce, ond'ella è priva, egli in se crea.

Dall'opre belle par quindi si muova
Favilla, che risveglia e manifesta
Quanta virtù sopita in noi si cova.

Nobil favilla, che dovunque presta
Ad infiammarsi la materia trova
Un sacro ed immortale incendio desta.

Ciò osservato riflettiamo intanto come la fantasia dovendo ricorrere al sensibile per intessere il fantasma, può volgersi o al mondo esterno o ai fenomeni interni, può interrogare ugualmente i sensi, o la coscienza che è l'occhio interno: ed ora una, ora l'altra via si è tenuta dai grandi artisti, da formare due scuole separate, l'una delle quali si è addimandate dell'ideale, l'altra del reale. Nè è da intendersi che gli artisti ideali abbiano voluto rappresentarci l'ideale in se, nudo di corpo; chè ciò sarebbe stato impossibile, non potendosi fare la rappresentazione esterna che sotto il sensibile: ma essi si sono avvaluti di quei fatti, di quei sensibili interni che si dicono affetti; i quali se innanzi abbiamo veduto che si svegliano immediati all'aspetto della bellezza, ora forse anche meglio potremo dire che sono anch'essi bellezza dello spirito. Imperocchè se lo spirito come intelligenza ha la sua imagine nella fantasia, come volere l'ha nella potenza affettiva. Nè si dica che noi qui confondiamo la natura dell'affetto; che mentre una

volta lo diciamo come effetto della bellezza, un'altra volta lo chiamiamo bellezza: imperocchè alla stessa guisa che nell'intreccio della vita psicologica la volontà è una facoltà tutta propria e distinta, eppur dall'altra parte è dipendente dall'intelletto, non potendosi volere ciocchè innanzi non è stato appreso; la potenza affettiva, bellezza propria dalla volontà, si sveglia e feconda dietro la bellezza intellettuale, la fantasia: onde or meglio appare la ragione di quello che innanzi abbiamo detto, essere cioè la fantasia come l'intelletto della facoltà affettiva. Dal che pure si rileva che il nome d'ideale dato allo svolgimento dell'affetto non è molto improprio: imperocchè sebbene qui questa parola non debba intendersi nel significato che noi gli abbiamo dato; pure non isconviene adoperarla al proposito per distinguere lo svolgimento della vita interna dalla esterna: imperocchè gli affetti sono moti tutti interni germinanti dall'attività dello spirito, e s'appressano essi di molto alla idealità dei voleri, ai quali forniscono come una specie di realtà oggettiva, come rifletteva Kant. L'artista ideale adunque solo badando allo svolgimento interno dell'affetto tutta sua cura ripone a descrivere la passione; mentre l'artista reale ci rappresenta l'uomo preso dalla passione, e ci fa vedere i segni esterni che questa in lui imprime. Pare a prima giunta che l'uno facesse meglio dell'altro, poichè usa un sensibile che meglio si affà alla natura spirituale dell'imagine; ma pure non è così. Poichè oltre che l'arte si viene a restringere entro una sfera trop-

po angusta di rappresentazione, non potendo ciascuno osservare se non il proprio interno; ancora l' artista ideale ci fa più comprendere che vedere la passione: del che noi talvolta indignati ce ne risentiamo, tanto più che in quella riflessione volta all'interno noi scorgiamo che manca il vero affetto; non essendo possibile che Fedra si potesse mettere ad analizare il suo cuore per diletto dello spettatore, quando una passione vera l'agitasse. Ha pur d'altra parte la scuola del reale lo sconcio di sovente ritrarre l'insignificante, come spesso è accaduto anche a Gualtiero Scatt. Ma non essendo quì il luogo di discutere dei principî; solo diciamo che meglio è che la fantasia scelga liberamente dal mondo interno come dall'esterno il materiale për dar corpo alle sue imagini, secondo trova più acconcio, come fecero gl'artisti che non si legarono ad alcun sistema. Il sistema come esclusivo è sempre falso, e però da canzarsi sempre, e molto più in questo, ove la libertà vuol essere tanto maggiore quanto più gravi sono le difficoltà che incontra la fantasia a fare che il meno si offuschi la sua luce spirituale.

Avvertito ciò solamente; si noti come dal diverso temperamento che ha il corpo nel fantasmà prendono forma le diverse letterature. Onde come può avvenire che il corpo sensibile che veste l'imagine sia ricco e sfarzoso, o troppo magro e succiato, ovvero a giusto temperamento s'adatti; così v'ha delle letterature ove pare che il sensibile tanto arditamente domini, da covrire e quasi soffocare la spirituale imagine; delle al-

tre in cui questa ha troppo severo imperio da comparire il fantasma come una cosa astratta, spogliato della sua parte visibile; e di quelle in fine ove in armonico concerto i due elementi aiutandosi a vicenda, è raggiunta la perfezione possibile. Nei monumenti della letteratura asiatica (se ne eccettui la China) l'elemento sensibile troppo si mostra predominante; ed è peggio che l'artista invece di essere in ciò moderato, è sostenuto e sospinto dalle teorie. Peccato che in quella ricchezza di prodotti che ha la letterature orientale la fantasia si mostri sempre soverchiata dall'elemento sensibile; sicchè quell'arte più i sensi illude che fecondare lo spirito, ed in mezzo alla brillante drapperia che ti spiega sott'occhio, sovente dà pure nell'esagerato e nel crudele. Il principio sensibile ancora predomina (come è naturale che avvenga in tutte le età non compiutamente svolte) nelle canzoni dei selvaggi dell'Affrica e nei drammi mostruosi dell'Oceania. Ond'è che se queste produzioni differiscono dalle asiatiche è solo in questo, che i ridenti ed incantevoli colori del cielo e della natura indiana e persiana, si fanno foschi e ruvidi in esse: ma il medesimo fallo guasta le une come le altre. E per contrario troppo la spirituale imagine preponderante or in aspetto calmo e grave nella letteratura Cinese, or animata da tutto il fuoco dell'ispirazione nell'Ebraica. Il giusto accordo, la proporzione esatta fra il corpo e lo spirito che l'informa ha reso classica la letteratura greca nell'epoca della sua più bella fioritura, e for-

ma pure il pregio della imitativa arte del secolo che si denomina da Augusto. Dei popoli moderni, i meridionali più al sensibile trascorrono: e come di fatti si può vincere la tentazione di esporre nell'arte quella pompa che la natura mostra in ogni suo aspetto? come infrenare il brio dei sensi circonfusi da un'aura molle di luce e d'armonia, e che sentono spirare soavità nello stesso susurro dei venti? Come rattenere Tiziano che in tante iridi seducenti componesse la luce de'suoi colori, quando lo spirito s'inebriava di continuo dei magici giuochi della luce nella limpidezza delle venete lagune? Se la vita del cantore italiano nuota in nembo di troppi fiori, come impedire che ogni movenza del suo pensiero si faccia in essi di soverchio armoniosa ai sensi? I popoli settentrionali per contrario tra la desolazione che li circonda, sotto un vedovo cielo, in mezzo ai furori della natura, chiusi in loro stessi sono quasi morti ai sensi; e però riescono così scarsi nel colorito sensibile che dànno al fantasma, da prendere questo sovente la vista di una astrazione della mente. Omero Shakespeare, Dante, Raffaello, Leopardi seppero trovare il vero accordo frai due elementi: onde i loro fantasmi sono vivi ed animati, ma t'inamorano insieme per quella freschezza di colorito ed abbondanza di polpa onde brilla il vigore della gioventù.

Dall'aver detto innanzi che l'imagine non scende a covare e nascondersi nel mondo materiale, ma che il reale attrae nel suo dominio e lo spiritualizza, quan-

do di corpo si veste; ne siegue che la sua impronta nativa è quella che spicca sempre nel fantasma. Ond'è che l'arte perfetta deve sempre improntare quella calma e serenità che inaura la regione ideale, invece di andare ondivaga frai furori e le turbolenze del mondo reale; deve dal suo campo sceverare i bisogni, le passioni, quei bassi interessi onde si dismagra di continuo la vita reale: e però a tutta ragione ebbe a dire lo Schiller, che come la malinconia è la funesta proprietà della vita, così la pace serena è la felice aureola che circonda il mondo dell'arte. Nè noi, come ha fatto un critico pedante, vorremo cogliere in contradizione lo Schiller, mostrando la sua poesia tutta di melanconici sensi ricolma: imperocchè ben si rivela ad una ponderata osservazione, che la malinconia può accompagnare, e sovente accompagna il fantasma che l'arte incarna; ma nella stessa malinconia sempre la serenità si mostra essere il carattere fondamentale che domina, quando è ritratto l'uomo, che balzato frai tumulti della vita rimane imperturbato, come un raggio di sole che gittato in mezzo alle onde nè per turbarsi di quelle si turba, nè per ondeggiare ondeggia, nè per rompersi si frange. Gli eroi del teatro greco che veramente in se incarnano un fantasma tutto puro e spirituale, tra le più dure traversie, e balestrati dallo stesso inesorabile potere del destino, tetragoni sempre rimangono, e la loro anima in se ritirata si sente indipendente e serba una calma inalterabile nel dolore. Nell'arte moderna più

accanita ancora è la lutta delle potenze dell'anima che è ritratta; onde più che negli antichi si manifesta in essa il dolore: non però di meno dovrà sempre rappresentarsi un' intima gioia in mezzo al martirio, una felicità nel sacrifizio. La Chimene del Cid « bella in mezzo alle lacrime » ne è un sublime modello. E quella ingenua Lucía del Manzoni, l'eroica Rebecca dello Scatt, l'amabile Cordelia dello Shakespeare, tutte quelle donne sofferenti del Grossi sulle cui labbra, indizio della pace dell'anima, l'ultima parola che risale è il perdono a chi cagiona i loro mali, non ci fanno respirare l'aura d'un altro mondo, non ci danno l'ala a sorvolare a quella regione di pace, ove inabita la loro anima? Onde è che non ci commuove, perchè in se non incarna il vero fantàsma, il bello, chi naufrago va travolto fra la prima onde del dolore, chi sopra i mali della vita non sa sollevarsi colla rassegnata calma. Anzi quando troppo debolmente l'anima cede ad un nulla, e va in balia di qualunque soffio, giunge fino ad eccitarci il riso: onde ci fa ridere il fanciullo che piange al minimo accidente; come le lacrime onde sovente si gonfiano gli occhi di una donna per lieve cagione più che a pietà ci muovono ad indignazione. Se nel riso stesso gl'individui non mostrano temperanza e forza di contenersi, non v'ha la calma del bello, e ci fanno dispetto. Gli Dei omerici sono tutti ridenti della loro inalterabile felicità; ma non l'abbandono, sibbene la serenità, in quell'incantato loro sorriso fanno manifesta. Se ciò avessero inteso i ro-

mantici moderni, e fossero stati più curanti del decoro dell'arte; come avrebbero fuggito d'esporre la parte sensibile dell'affetto, i suoi eccessi, così avrebbero ancora sprezzato il molle dolore d'un'anima abietta, nè avrebbero fatto ricorrere i loro eroi ed eroine ai pugnali ed ai veleni per cessarsi di qualunque affanno, che non valevano a comportare. Perchè l'eroe possa veramente incarnare in se il fantasma del bello, deve esser libero, perchè altamente libera è la natura spirituale di quello. La quale libertà acquista l'uomo quando, non potendo fisicamente affrancarsi dalle nemiche potenze che lo stringono d'intorno, s'affranca idealmente, annullando mentalmente un potere che ei deve tollerare nel fatto. Ma come mentalmente distruggere ciocchè nella realtà ci preme? Non per altro modo che sommettendosi volontariamente, ed aspettarne intrepido i colpi. Così solamente si compie la morale educazione dell'uomo ; e quando questa è compiuta s'acquista la piena libertà. E di vero se l'uomo, non potendo superare le forze avverse, con esse quasi si accorda, qual violenza potrà mai tollerare? Se ogni cosa che sopragiunge ci gia se l'aspettava, tutto addiviene per lui come sua propria azione. Il *paratus sum et non sum turbatus* del Saimista, che forma quello che la morale addimanda rassegnazione, e la religione sommessione ai voleri divini, quando è il risultato d'una libera scelta, non pure rivela gran lume d'intelletto, ma gran potenza ancora di volontà: onde gl'uomini che si porgano nel loro operare a tale principio informati

sono altamente artistici, cioè in se incarnano il fantasma vero. Però se da quanto abbiamo detto si rileva le turbolenze del mondo esterno non essere escluse dal dominio dell'arte, purchè l'eroe non ne vada naufrago; vogliamo pur soggiungere che i dolori e patimenti esterni debbano essere confinati come in fondo alla scena, come i grandi maestri hanno saputo fare e Dante in ispecial modo. Il che non intesero certo i romantici, quando pare che pongano tutto il loro diletto a ritrarre per minuto gli strazi del dolore, e d'invadere così la fantasia dello spettare con fremiti d'orrore. Essi col loro fatto danno quasi del gonzo a Dante, che con un *poter il digiuno* ci richiama tutti i tormenti dell'Ugolino, quando avrebbe dovuto tutti i tratti del moriente descrivere. Per altro il loro vezzo nasce dalla parte sensibile che soprafà il loro fantasma. Ma ripetiamolo qui in conclusione, che se cinge questo un corpo sensibile deve avere un'anima spirituale che lo domini. Quelle imagini vane, e meramente sensibili che col suo nome si sogliono pur falsamente chiamare, noi indichiamo meglio col feminile fanfasime ad indicare la loro nullità sostanziale. Queste fantasime prive di quella moderazione che viene dalla dignità delle idee rivesteranno quell'apparenza tronfia, che col nome di secentismo possiamo indicare. Quale è di fatti il cardinale peccato del seicento, se non di prendere il contorno delle idee, anzi che le idee stesse mutare in fantasmi? Onde è che dalle idee tenendosi lontano i falsi romantici moderni

sono anch' essi riusciti ad un secentismo, tanto più pernicioso in quanto che seduce colla pretensione di voler essere ragionatore. Solo può essere grande artista chi di alte e profonde idee arricchisce la mente, da convertirle in fantasmi; e come sapientemente diceva il Gioberti un poema non essere che un sistema ideale idoleggiato, noi possiamo dire in generale, ogni arte essere una serie di idee, mostrate sotto la loro apparenza: quindi dalla scienza conviene sempre prendere l'ispirazione. Se Dante sopra ogni altro com'aquila vola, non è forse perchè da Beatrice, la scienza divina, era accesa la sua fantasia? Perchè poi dopo lui le idee languirono e gl' animi rimasero nella servitù straniera prostrati, le arti italiani vennero sempre obiettivamente scadendo, finchè si giunse a Metastasio pittore di spalverini. Oggi il Manzoni è surto ad inusitata altezza, perchè riprendendo egli la vera successione dantesca, ha prima meditato da filosofo ciocchè poi ha espresso da poeta. Ponderino ciò bene gli artisti italiani, ed intendano tutti in che sta il vero romanticismo, differente dal classicismo sensibile dei pagani. Noi ritornando al nostro proposito, e concludendo, che nel fantasma l'ideale, il bello, acquista una individualità concreta, una personalità vivente; scorgiamo insieme come esso si debba avere un'azione. Onde fa mestieri che i vari momenti come dopo plasmato il fantasma si va determinando all'azione, e come opera di fuori qui fosse per noi designato: ma come col vestirsi del corpo sensibile l'imagine, pren-

de diversità [di figura, ondè con diversi nomi il fantasma è indicato; così ci pare opportuno consiglio qui intrattenerci a considerare queste diverse figure, per risguardarc poi il loro movimento e la loro vitalità possente. Terremo quindi qui, che è il luogo da ciò, discorso del sublime, del grazioso, del legiadro.

Non vogliamo però passare innanzi senza qui accennare ad una cosa, che come conclusione scende dal nostro discorso. Nella lutta che ferve frai classicisti e i romantici il principio fondamentale che li separa è, che mentre i primi dicono l' arte dover rimanere immutabilmente alle antiche forme, i secondi vogliono fino l'essenza mutare. Che gl' uni e gli altri s' abbiano il torto ognuno intende in suo senno; ma giova qui fare aperto ove sta l'errore. Errano per fermo i classicisti quando vogliono precludere ogni novella via al genio, quasi che l'arte fosse come il verme della seta che, fatto il suo bozzolo, ivi debba chiudersi e morire. Essi non intendono come le manifestazioni esterne dall' arte non pur variano, ma debbono variare per diversità di luogo e di tempi; poichè il corpo del fantasma essendo tessuto di sensibili, e variando le sensazioni, deve pur variare il loro aggregato, nè l'Ossian o l'Iffland potevano ripetere i brillanti fantasmi di Grecia o d' Italia. Onde a tutta ragione diceva Tieck ed il suo amico Wackenroder, che il bello sebbene sia un solo ed unico raggio della luce celeste; pure passando a traverso il prisma dell' imaginazione presso i popoli di differenti zone, si decompone in

mille colori, e prende mille gradazioni diverse. Errano dall'altra parte i romantici a credere che fino l'essenza del bello fosse mutabile: imperocchè l'essenza di ogni cosa è il necessario rapporto che esse hanno colla sostanza unica; sicchè bisognerebbe distruggere l'indistruttibile, cioè la sostanza, per fare che tale rapporto venga meno. Onde se il bello in quella parte fenomenale che riveste per manifestarsi all'esterno va soggetto ad un flusso continuo che non si può arrestare, nella sua essenza rimane sempre uno ed immutabile.

LEZIONE VII.

DEL SUBLIME.

Come il bello, così pure il sublime è con profusione sparso su tutta la natura; e come le arti ci beano dell'uno, così ci rapiscono colla potenza dell'altro. Ma che cosa è mai il sublime; quale differenza lo separa dal bello, ed in che l'uno e l'altro convengono insieme? Di qui dobbiamo muovere nelle nostre indagini, questo è il problema fondamentale da risolvere. Abbiamo innanzi accennato, ed ora qui ripetiamo, come nell'ideale puro non v'ha differenza di sorta fra il bel-

lo ed il sublime; l'uno e l'altro sono apparenza della forza. Quando esso ideale si determina e riceve un corpo nel fantasma, allora comincia la distinzione; imperocchè dovendo in questo il corpo essere animato dalla luce spirituale dell'imagine, secondo che questa luce irradia l'insieme, o brilla in ciascuna parte separatamente, quasi scomponendo sotto diverse apparenze il suo raggio, avrassi il sublime, ovvero il bello. Dal che possiamo inferire il sublime essere l'estremo o il culmine della bellezza, come la parola stessa pare indicare, o come diceva il Winckelmann l'alta bellezza. Diciamo l'estremo, il culmine della bellezza, e l'alta bellezza, poichè solo quando la luce si spande nell'estremo o nella somma altezza di un oggetto, lo irradia nel suo insieme; mentre vibrata essa nel mezzo o in altra parte qualunque non rischiara che solo quella parte, o almeno più vivamente la rischiara che le altre circostanti. Guardate come un raggio di sole il mezzo di una collina illuminando, le altre parti quasi si celano alla vista, o almeno non richiamano il nostro sguardo; ma se sul vertice di essa si posa, e brilla nel suo lembo, tosto si diffonde per tutta la china, e nell'intiero ce la porge illuminata. Qui dunque sta tutta la differenza fra il fantasma bello ed il sublime, che nell'uno la spirituale imagine ciascuna parte anima del tessuto sensibile, nell'altro balena sul lembo, e di là il tutto lo circonfonde e vivifica. Alla quale nostra opinione si oppongono Kant ed Hegel, quando così l'uno come l'altro insegnano esservi fra il

bello ed il sublime contrarietà di natnra, e che nel primo vi ha prevalenza della forma sulla idea (per usare il loro linguaggio) e nel secondo l'idea si fa così predominante da quasi annientare la forma. Secondo questo principio quindi essi sostengono, che il bello è riposto nel creato, il sublime in Dio; che la privazione di ogni forma sia favorevole anzi che no al sublime; che le idee applicate agli obietti possono solamente dare a questi la qualità di sublimi: e forse fu secondo questa veduta che il Richter con una espressione ardita chiamò il sublime, l'infinito applicato. Il seguito del nostro discorso rivelerà chiara la ragione che sostiene la nostra opinione. Ora solo a sbandare ogni equivoco vogliamo quì dichiarare, che dicendo noi il sublime essere il culmine del bello, non intendiamo confonderlo col bellissimo; come molte scuole di letteratura hanno fatto, e singolarmente la francese del passato secolo rappresentata dal Marmontel, e come pur tiene il Tommaseo quando dice, il sublime essere il bello sommo. Fra il sublime ed il bellissimo noi scorgiamo gran differenza; indicando questo una bellezza perfetta per ogni lato, o a parlare più rettamente una bellezza che rifulge vivissima nel fantasma, come è nei volti divini della Madonna del Raffaello; e quello l' estremo della bellezza: sicchè ove l'uno ha termine, ivi incomincia l'altro.

E di vero il fantasma del sublime ugualmente che quello del bello si compone della pura imagine che si circonda di un involucro sensibile; e la loro differen-

za in ciò solo è riposta, che nel primo il corpo si presenta nel suo tutto, e quindi l'imagine ideale nel suo complesso, quasi nella sua infinità, rivela, mentre nel secondo ciascuna parte del corpo sensibile quasi porgendosi separatamente ad ammirare, ti si mostra l'idea nelle diverse sue facce e come scomposta in un'iride luminosa. Perciò si dice comunemente che l'idea che anima il sublime è infinita, e finita quella che vivifica il fantasma bello ; e che la forma , o corpo che noi abbiamo detto è, corrispondentemente, indefinita nel primo , limitata e contornata nel secondo. Ma il vero è, che l'idea prima è sempre infinita, come la forma sempre limitata ; e solo nel sublime balenando nell'insieme ci richiama immediatamente a Dio, e nel bello mediatamente. Come il raggio solare ferendo nel suo insieme la nostra pupilla ci dà subito presente il sole; mentre quando scomposto lo vediamo nei diversi colori dei corpi ed in parte rivelantesi in parte come nascosto nel loro tessuto , noi siamo richiamati alla luce, e per la luce al sole. Così ugualmente il corpo materiale è sempre circoscritto da limiti , ma la nostra mente nell'abbracciarlo nel suo insieme , quasi non ne può raggiungere i confini, onde si mostra esso indefinito nel sublime ; mentre nelle diverse parti i limiti ci si porgono bene determinati nel bello. Così intesa la cosa noi troviamo ragionevole quello che diceva Goëthe, che il sublime cioè è ciocchè ci richiama all' infinito per mancanza di forme determinate. E forse per questo menarci che fa il sublime imme-

diatamente all'infinito, Kant ed Hegel dissero, il sublime aversi a cercare in Dio. Ma il sublime come il bello ugualmente ci menano a Dio; perchè da Dio derivano, ed in Dio risiedono, come diceva il Winckelmann, ed in quell' originaria loro fonte insieme si confondono. Disvariano poi nella loro esistenza reale quì nel mondo; ma pel modo che noi abbiamo detto, non perchè prevalenza alcuna d'idea o di forma veramente vi fosse. Se veramente nel sublime, come voleva Kant, la forma rimanesse distrutta, esso uscirebbe dal dominio dell' arte e della fantasia, per appartenere alla scienza. Ma senza dir altro, solo a risguardare il fatto si mostra falso il principio kantiano: imperocchè quando noi prendiamo a considerare il più sublime detto, il *fiat lux, et facta est lux* del Genesi; scorgiamo subito è come sotto il fatto sensibile dell'istantanea apparizione della luce che si rivela l'idea dell' infinita potenza di Dio. E giacchè ci è venuto innanzi questo detto sublime, si osservi ancora in esso la veracità della teoria da noi posta: imperocchè esso riesce sublime, perchè nel suo estremo, cioè nel suo principio ci tocca solamente il fatto, in cui il lume dell'idea si spande, e perciò nel suo tutto lo contempla la mente; mentre se la successione del fatto fosse stata svolta, allora ogni parte riverberando separatamente di luce, avremmo innanzi il bello, non più il sublime. Onde a conchiudere, noi ritenendo fermo il sublime essere l'estremo, il culmine, l'altura del bello; potremo forse dire con tutta proprietà di linguag-

gio estetico, bellezza sublime quello che addimandasi comunemente sublime.

Ciò posto in sodo, pare che si possa opporre a quello che noi abbiamo detto, cioè che il sublime ci richiama all'infinito, e ci mette, come diceva Saint-Martin, in rapporto immediato con Dio, qualche detto o fatto umano che diciamo sublime: imperocchè tal detto o fatto rapportandosi naturalmente a chi lo compie, non ci slancerà verso Dio, o al più potrà farlo mediatamente. L'opposizione pare vera e potente; eppur quando si riflette bene la cosa, si troverà sempre il sublime immediatamente richiamarci all'infinito, nè potere esser tale che a questa condizione. Così il *« qu' il mourut »* del vecchio Orazio presso Carneille, il *« Caesarem vehis »* non apparirebbero detti sublimi, se esprimessero solo un'idea; individuale, un fatto isolato; ma tali addivengono perchè immediatamente ci slanciano dall'idea d'una grandezza individuale a quella d' una grandezza assoluta, presentandosi quei detti come l'eco che la potenza divina ha nell'uomo.

Da quanto fin qui abbiamo detto potrà per avventura qualcuno dedurre, che ciocchè è grande debbasi confondere col sublime. Ma l'illazione è falsa; poichè dal nostro discorso si fa chiaro, che la forma del sublime è indefinita; e però una cosa, sia la più grande, che manca di questa qualità mai non si potrà dire sublime. Colossale fu detta, non sublime, quella statua alta 70 braccia che Carete Lidio, discepolo di

Lisippo innalzò al sole nell'entrata del porto dell'isola di Rodi; come niuno dirà sublime una catena di monti per quanto vasta, se d'un solo sguardo può essere abbracciata nei suoi limiti. Ma se la base di quei monti si nasconde all'occhio, se grossi nuvoloni ne covrono la cima, allora saranno essi sublimi al nostro sguardo, perchè incircoscritti ed indeterminati. La quale indeterminazione anche quando riveste un oggetto piccolo, lo renderà sublime: onde sublime ci appare un boschetto in cui non siamo ancora penetrati, una collinetta per metà coverta da una nebbia. Come poi la determinazione va prendendo luogo, il sublime insieme dilegua: e crediamolo ai viaggiatori, i quali ci narrano che quelle piramidi che a certa distanza apparivano tanto sublimi, più non si porgono tali quando in vicinanza la successione regolare dei gradini fornendo un mezzo troppo facile a misurarne le proporzioni, cessa l'indeterminato. E riflettasi pure, che come l'indeterminazione cresce, così il sublime più spicca: onde se uno smisurato oceano ci appare sempre sublime; più sublime dell'ordinario ci si mostra, se in una notte rischiarata dalla luna noi sediamo sul lido a contemplarlo sconvolto a tempesta; chè allora mirando al riflesso debole della luce le onde alzarsi a confondersi colle nubi, sentendo un fragorio che lontano lontano si va affievolendo, tutto è segnato d'indeterminazione. Non intese perciò il Tommaseo la vera ragione della cosa quando seguendo il La-Motte, disse che nel sublime si richiede l'elemen-

to della novità. Imperocchè sebbene pare ciò confermato dal fatto, che gli oggetti mirati la prima volta meglio ci appaiono sublimi; pure riflettendosi si scorge che ciò interviene non perchè gli oggetti sono nuovi, ma perchè la prima volta ci si porgono più indeterminati. Molto più erronea ancora si mostra, per quanto abbiamo detto, l'opinione del Burke, il quale facendo il sublime come il bello una cosa tutta sensata, disse bello ciocchè sui nostri organi produce dilatazione, e sublime ciocchè opera una contrazione. Se così fosse, si escluda la poesia dal numero delle arti; chè rappresentando essa gli oggetti all'imaginazione e non ai sensi, non può cagionare nè dilatazione nè contrazione, e perciò non è atta a rappresentare nè il bello, nè il sublime. Nè molto fondamento di vero ci pare avere l'opinione del Jouffroy, che pone il sublime in una forza sia cosmica, sia morale, che vuole svolgersi, senza però poter sormontare gli ostacoli che se le oppongono: sicchè ei lo definisce ciocchè è bello e sofferente insieme. In tal caso non pure tutti gli eroi, ma tutte le eroine tragiche o romanzesche, composte sul modello della Giulietta o dell'Amalia, sarebbero sublimi; come sarebbero le più sublimi creazioni dell'arte quelle delicate ed ingenue creature plasmate dall'innamorata fantasia del Grossi, condannate a venire immolate sull'altare del proprio affetto colla voce del perdono sulle labra. Nè d'altra parte potrebbe dirsi sublime Rodomonte all'assedio di Parigi quando sgomina le immense schiere nemiche, e

niente non gli resiste. Lo stesso *fiat lux*, non sarebbe sublime, contrastando ad ogni idea di patimento e di ostacolo. Onde noi facendo seriamente le ragioni, teniamo piuttosto che solo la forza che vince moralmente o materialmente tutti gli ostacoli ci appare sublime; perche allora solo non potendola quasi misurare, siamo gittati nell'indefinito, che ci richiama immediatamente l'infinito.

Il quale richiamo come può avvenire in diversi modi, si sono perciò distinte varie generazioni di sublime, che noi rapidamente accenneremo. La prima distinzione è quella posta da Kant in sublime fisico, intellettuale e morale; intendendo per il primo quello che la natura ci presenta, e l'arte prende dalla natura; pel secondo quello che sorprende l'intelletto; pel terzo quello che ha rapporto col sentimento e si manifesta nell' energia del carattere. Esempio del primo è l'immensa volta d'un cielo stellato; del secondo l'armonia dell'universo rivelatrice della sapienza eterna, o la storia universale improntata d'un disegno cosmico sapientemente ordito; del terzo il Prometeo di Eschilo, o il Capaneo di Dante.

Il sublime fisico di nuovo in matematico o estensivo dividesi ed in dinamico o intensivo, secondo che una estensione immensa o una forza smisurata che non possiamo raggiungere ci mena all' infinito: onde come la veduta delle cordigliere, gli obelischi di Cheope e di che freno, il Dio di Klopstock che pretende il suo capo pei cieli, il suo braccio per l'infinito, il Net-

tuno di Virgilio che misura di tre passi l'oceano, rappresentano il sublime matematico; così un incendio devastatore d' un' intiera città, il terremoto di Lisbona descritto dal Barretti o quello delle Calabrie ritratto dal Colletta, sono esempî del sublime fisico dinamico. Quantunque fa uopo quì riflettere, che ugualmente che nel sublime matematico all' idea predominante di estensione si unisce anche quella di forza; così nel dinamico se l'idea di forza grandeggia, quella di estensione non rimane in tutto esclusa. Così l'interminabile superficie del mare se è sublime per la sua estensione, anche un'immensa forza s'imagina come animare quello spazio; ed una catena di alpi forse più fa spiccare la sua sublimità per rivelarsi come prodotto d'una forza straordinaria che anche nell'apparente sua calma in se rinchiude, che per quei massi smisurati l'uno all'altro sovapposti. E d'altra parte ai prodotti sublimi d'una gran forza sempre una vasta estensione sogliamo imaginariamente aggiungere anche quando essa non si rivela allo sguardo: onde allorchè un uragano ci freme sopraccapo, sebbene l' oscurità che reca ci toglie poter estendere la vista nello spazio, pure colla mente l'imaginiamo non ristretto intorno a noi, ma disteso per gran parte di cielo. Onde si può rettamente conchiudere, che nel sublime matematico o dinamico, sebbene l' estensivo o l'intensivo si mostrano a prima vista, pure le due qualità insieme contemperate si trovano nell'uno come nell'altro. Nè vogliamo ancora quì trasandare un'

altra osservazione, cioè che il sublime matematico si rinviene nella natura inorganica; mentre gli oggetti organici non estendendosi in vaste proporzioni meglio s'improntano del sublime dinamico. Che se pare a ciò contrastare una guerci dannosa che per la sua grandezza ci appare sublime; pure è da badare che si mostra essa veramente tale quando resistendo immobile alla furia dei venti ci rivela la sua gran forza.

Il sublime intellettuale, che non si rinviene veramente se non in quelle operazioni che sono come un emanazione diretta dei divini attributi, è sempre dinamico; richiamandoci una forza di cui l'intelletto non potendo raggiungere la grandezza, rimane abbarbagliato. Il *fiat lux* del Genesi, ed in generale tutta l' opera della creazione, quel legislatore divino in tutta la sua onnipotenza che Michelangelo espresse nel Moisè, il Giove omerico che tutto muove ad un volgere di ciglio, non esprimono che forza, e forza che dal seno della divinità si svolge; e ci sorprende.

Il sublime morale infine, che ha il più ampio luogo nell' arte e sveglia il maggiore interesse, rivelandosi nella grandezza straordinaria del carattere, è ancor esso dinamico. Il più maraviglioso esempio di esso ce lo fornisce l' Uomo — Dio là nell' orto degli ulivi ove trionfa di quella lutta che gli muove così accanita l' umana natura da farlo sudar sangue. Il saggio di Orazio impavido fra le ruine dell'universo; Regolo che si stacca intrepido dall'amplesso de' suoi per tornare a Cartagine a patire i più duri tormenti; l'E-

dipo di Sofocle che tutto rifiuta, fin la vita, come appena scorge l' anima sua macchiata d' un fallo, sebbene involontario, e tanti altri, ci porgono pure colla sublimità del loro carattere quello spettacolo che Senaco diceva il più gradito alla divinità, di un uomo cioè che lutta tetragono contro l' avversità del destino. Questi esempi potrebbero per avventura far credere che il sublime del carattere si fondasse sopra un' alta moralità: ma ciò noi diciamo non essere necessario. Così allorchè Medea presso Corneille alla sua confidente che le dice « la città ti odia, tuo marito di te diffida, che dunque ti resta in tanto colmo di sventura » risponde « Moi » in tale risposta tutta la sublimità del suo carattere rivela, eppure non v' ha ombra di moralità. Così sono sublimi, ma non morali le parole del Leopardi a se stesso ;

> Disprezza te, la natura, il brutto
> Poter che ascoso a comun danno impera,
> E l' infinita vanità del tutto ;

così è pur sublime ma empio il parlare di Satana presso Milton : « terrori io vi saluto, e voi mondo sotterraneo, profondissimo antro accogliete il vostro ospite ! Ei reca un'anima, cui nè spazio nè tempo potranno sottomettere. In quest' anima egli risiede, e può quindi creare in se stesso un inferno del cielo, e un cielo dell' inferno. Quì almeno saremo liberi, perchè l'Onnipotente non ha creato oggetti onde ci debba privare. Egli non ci caccerà di questo luogo ». Di tal conio è pure il detto di Carlo in Alfieri ;

Morte non ha che ad avvilir me basti,

ed il parlare di Capaneo presso Dante.

Questo sublime di carattere che si scompagna dalla moralità non vuolsi confondere con quel sublime, che il Gioberti chiama negativo : poichè mentre questo, sia fisico sia morale, si fonda sopra l'idea d'una forza struggitrice, quello tale idea non rinchiude. I Profeti assai esempi ci forniscono di sublime negativo, sì fisico come morale, quando descrivono città e regni travolti nel vortice dell'ira divina ; e come sublime di tal genere può pure considerarsi l'orrore che nasce dall'ateismo, quale scorgesi in alcune prose e poesie del Leopardi, e nelle Tenebre di Byron. A questa specie può pure ridursi quel sublime che è stato detto satanico, che dipinge la forza del carattere nel delitto, nella ribellione, nella strage. Assai esempi di tale sublime s'incontrano nei poemi indiani, in Göethe ed in Shakespeare. L'Ugolino di Dante, Rodomonte all'assedio di Parigi, la discordia nel campo d'Agramante dell'Ariosto, l'Adamastor del Camoens, sono pure sublimi di tal fatta. Del sublime negativo in generale assai pare che si compiacesse l'Alfieri ; ed i suoi eroi e fino le sue eroine ne fanno gran pompa ad ogni occasione. Pare che tal sorte di sublime non potesse comportarsi nell'arte; eppure esso ci sorprende ove l'incontriamo. E la ragione è, che la forza estetica del sublime deriva in tutto dalla manifestazione energica della libertà, senza risguardare al

punto ove volge. Nè ci rechi maraviglia che ciò possa avvenire, poggiando sopra un principio più sodo di quello che apparisce. Imperocchè quei vizî che nascondono una gran forza di volontà, annunciano maggiore disposizione per la vera libertà morale, che non certe virtù deboli, e che non hanno altro appoggio che l'inclinazione. Lo scellerato conseguente di fatti, non avrebbe che a riportare una vittoria sopra se stesso, non avrebbe che a rivoltar le sue massime per dirigere verso il bene tutta quella fermezza di volontà che ei sacrifica al male; mentre una bontà fievole niente di grande ci fa sperare. Quei caratteri di Shakespeare così audaci nel male ci piacciono tanto, e ci si mostrano così sublimi, perchè ci dànno a divedere che non bisogna loro che un sol atto di volontà per rivelare l'umana dignità in tutta la sua grandezza. È però da confessarsi, che per quanto il sublime negativo, come quello non fondato sulla moralità, abbia forza di sedurci, la vera grandezza a noi balena in una virtù possente: onde se non è assolutamente vero, molta verità contiene il detto di Batteaux, che perchè s' abbia il carattere sublime, conviene che sia fondato sulla virtù, senza la quale non v' ha che ferocia e stupidità.

Il Colecchi divide il sublime di carattere in sublime di contegno e sublime d' azione, secondo che l'uomo negativamente riveli la sua forza, non facendo domare il morale dal fisico, o positivamente domando, il fisico col morale. Il Lucifero di Milton, il Capaneo di

Dante, il Senato romano dopo la disfatta di Canne, gl' Italiani dopo la sciagura di Novara, sono esempi del sublime di contegno; Rególo che torna a Cartagine è esempio del secondo. Il sublime di contegno, come risultante dalla coesistenza, non può che vedersi; mentre il sublime d'azione, dipendendo dalla successione e richiedendo sempre l'intervento della ragione che mostri derivare il patimento da una libera determinazione, si pensa. E però le arti figurative non potendo dominare che lo spazio, potranno solo rappresentare il primo, e volendo ritrarre un'azione sublime dovranno mutarla in contegno sublime, come fece Guido Reni nel suo celebre quadro della Pietà; mentre la musica potrà solo esprimere il secondo: solo il poeta potrà l'uno e l'altro rappresentare.

Il sublime morale abbiamo detto fondarsi principalmente sulla grandezza del carattere; e possiamo pure soggiungere, che anche le passioni rivestono sovente un'impronta di sublimità. Imperocchè sebbene esse attestano più debolezza, che forza; pure si mostrano sublimi per una forza straordinaria, che sovente comunicano all'azione, o per quell'ardimento, onde infiammano sempre il cuore. Così l'ira d'Amleto per la morte del padre, e per la vita rotta a lussuria di sua madre, sebbene non sia per se sublime, pure tale appare in quel furore di azione, che muove nell'infelice; come l'ira di Laar per le ingrate figliuole Rean, e Gonerilla riveste una sublimità per quell'ardore, onde rinfocola l'animo, e che erompe di fuori nella

terribile maledizione. Si avverta però che così questo sublime, che deriva dalla passione, come quello di carattere può di leggieri trasmodare nel ridicolo; il quale, diceva giustamente Napoleone, che sta ad un passo dal sublime: onde fà mestieri, che molto guardinghi procedano gli artisti, che vogliono ritrarlo. E di vero qualora si vede in un Eroe uno sforzo senza scopo, un' azione senza effetto, un forte agitarsi senza cagione, invece di avere noi innanzi il sublime, troviamo il ridicolo, ch'esprime appunto l'operazione, che muove nel vacuo, e che si chiama vanità. Notato però questo sdrucciolo, che può prendersi, non possiamo aderire all'opinione del Jouffroy, il quale pare, che voglia in tutto confondere il comico col sublime, arrivando fino a dire, che una espressione mutata fa passare dall' uno all'altro, e vice verso. Secondo tale principio, il sublime non sarebbe riposto che nella semplice espressione esterna: ed allora avrebbero ragione i romantici quando stimano raggiungere il sublime colle tronfie, ed esagerate espressioni. Ma è tanto falso che stia il sublime nell' espressione, ch'esso anzi non perde niente traslatato anco barbaramente da una in altra lingua; mentre il Bello ne risente assai. Così il sublime di Mosè, di Giobbe, dei Salmi, d'Isaia conserva la sua eccellenza anche nella rozza latinità dell'antica versione italica; mentre Omero fra tanti celebri traduttori non ha trovato chi avesse serbato intatte le sue bellezze.

Il sublime ha per se una propria espressione; ma

questa consiste nell' improntarsi della maggiore semplicità possibile: *omni ornatu tanquam veste detracto*. Imperocchè l'ornato non pure infiacchisce la sua impressione, mentre deve colla rapidità, e coll'inpeto d'un baleno sorprendere la mente per lanciarla all'infinito; ma anche attraendo a se parte dell'attenzione distrae dalla maraviglia del tutto. Onde forse a buona ragione nota, il Ficker, che se il vastissimo tempio di S. Pietro non tanto ci sorprende coll'immensa sua mode, è per l'abbondanza degli ornati che lo rivestono, e che al più alto degli obelischi si farebbe perdere ogni sublimità, se le sue facce si storiassero di figure. La ragione intima di questo si è, che le parti a se attraendo allora l'attenzione, la fantasia tenta infruttuosamente di rappresentarsi la totalità dell'oggetto, cosa necessaria a poter ricevere l'impressione del sublime. Onde è che se l'orizzante vince ogni grandezza visibile; pure men sublime apparisce, che una sola montagna: ma si sgombri esso orizzonte di tutti gli oggetti, che spartono la nostra attenzione, e addiverrebbe l'oggetto più sublime all'occhio umano. Prima condizione per l'impressione del sublime si è (e lo notava Kant) che l'immaginazione si sforzi di comprendere la totalità dell'oggetto; e però avviene, che talvolta la parte ci appare più sublime del tutto, perchè di quella e non di questo tentiamo abbracciare la totalità. Ogni cosa adunque che ci rimuove dal riguardare all'insieme (e ciò fanno gli ornati) all'impressione del sublime è contra-

rio. Che se poi la semplicità in ogni specie di sublime si richiede, più che ovunque deve serbarsi nel sublime di affetto anche per la ragione, che l'anima tutta domata, ed esaltata dalla passione, fra le moltissime idee, che s'affollano, e s'incalzano, non potendole tutte ad un tempo esprimere, rivela appena con tronchi accenti quelle che prima corrono innanzi. Onde vediamo in Sahespeare, che Makduff assetato di vendetta per Macbeth, che gli ha ucciso i figliuoli, quando dopo aver lungamente taciuto col volto ascoso nelle palme prorompe fremente di rabbia, e di vendetta, dice solo « Ei non ha figli »; e presso Sofoele quando Edipo conosce caduta sul suo capo la tremenda maledizione scagliata contro l'uccisore di Laio, non pronuncia, che queste semplici parole: « Ohimè! Ohimè! ormai tutto è chiaro ». La quale semplicità non sapendo usare Seneca quando esprime lo stesso fatto di Edipo, offusca tutto il quadro, e ci fa apparire più il retore, che l'eroe nella sua orribile situazione. Si badi a ciò diligentemente da chiunque vuol ritrarre il sublime nell'arte.

LEZIONE VIII.

DIFFERENZA FRA IL SENTIMENTO DEL BELLO E QUELLO DEL SUBLIME

Parlato finora del bello e del sublime, vedutane la natura, distinti i loro caratteri fondamentali; stimiamo opportuno ancora alquanto intrattenerci ad osservare il sentimento che sveglia l'uno sia lo stesso che quello dell'altro.

E cominceremo all'uopo dal notare come un sentimento di piacere accompagna l'apprensiva del bello; sicchè la nostra sensibilità rimane sodisfatta senza che resti rotta l'armonia colle leggi della ragione. Altrimenti avviene quando apprendiamo il sublime; poichè il sentimento che esso ci sveglia è un misto di dispiacere, che nella sua maggiore altezza addiviene spavento, e di piacere che suole elevarsi fino al trasporto. Nè rechi ostacolo che due sentimenti così fra loro opposti si fondino insieme a comporre un solo sentimento, perchè a ciò ottenersi sarebbe mestieri che un oggetto potesse stare simultaneamente ver-

so di noi in due relazioni opposte: cosa impossibile ad avvenire. Ma non pare però impossibile che in due differenti rapporti noi ci trovassimo in faccia ad un obietto, quando si riflette che in noi due opposte nature si riuniscono, la sensibile cioè e la razionale. Le quali due nature essendo in differente maniera interessate allorchè l' ogetto sublime a noi si presenta; interviene perciò che il sentimento che ci desta di piacere e dispiacere insieme si componga. La natura razionale di fatti assai gode d' essere richiamata ad affissarsi nell' infinito; quando la natura sensuale rimane come sgominata innanzi ad una forza che la spaventa. Ma ad onta della ripugnanza, che nasce nei sensi, il terribile onde si riveste il sublime ci rapisce, perchè è lecito alla ragione volere ciocchè i sensi aborrono, come rigettare ciocchè questi lusinga: onde riflette sapientemente lo Schiller, che pel sentimento del sublime si fa a noi manifesto, come la situazione del nostro spirito non deriva necessariamente dalle condizioni, in cui trovasi la sensibilità, ma che v' ha in noi un principio non pure indipendente da ogni dominio sensuale, ma capace peranche a dominare, e sommettere colla sua forza il sensibile. È per tal modo, che noi per un mezzo sensibile apprendiamo non essere meramente esseri sensibili; ed una sensazione mena alla felice scoverta, che non siamo servilmente sommessi alla potenza delle sensazioni. Il bello non può in noi tale effetto produrre: imperocchè nella percezione di esso la ragione, e la sensibilità trovan-

dosi d' accordo (ed è quello, donde deriva il suo incantesimo) non ci porge occasione di poter apprendere come quasi partecipiamo alla nobiltà delle intelligenze pure. Nel sublime la ragione e la sensibilità ponendosi in contradizione, la nostra anima ha l'occasione di svolgere tutta la sua forza, e mostrarsi nell'aspetto più puro. Dividendosi nell'apprensione del sublime l'uomo fisico, dall'uomo morale, si fa la prima volta sentire la debolezza di quello, e la forza di questo: onde giustamente diceva Kant, che il sentimento del sublime è come una protesta, che fa l'uomo contro l'attrattiva dei sensi, è uno sforzo generoso per uscire dalla stretta sfera, ove lo vuol costringere la natura materiale, è una reazione della libertà dell'umana natura contro la fatalità di essa.

Una seconda differenza perciò che noi notiamo fra il sentimento del bello, e quello del sublime è, che mentre l'uno ci tiene stretti al mondo sensibile, l'altro sopra quello potentemente ci solleva. Nè ciò avviene per gradi, ma come d'uno slancio. È in un punto, che lo spirito tenuto come captivo, acquista un'elasticità somma per alzarsi al suo vero destino, e sentire (sia pure un istante) tutta la sua dignità. La bellezza sotto la forma della Dea Callipso intrattiene lungo tempo prigione nella sua isola fortunata il valoroso Telemaco, preso ai suoi incantesimi; il saggio figliuolo d' Ulisse crede rendere omaggio ad una Divinità immortale, quando in realtà s'avvolge fra le braccia della voluttà. Ma una impressione sublime, sotto

le apparenze di Mentore, lo desta immantinente ; ed egli ricordando il suo nobile destino , si slaccia dalle fiorite catene, che lo vincevano, e ritorna libero, e ridonato a se stesso. Onde sapientemente notava il Gioberti, che fra il piacere del bello vi ha differenza non pure di natura, ma anche di gradi ; che questo ha non so che di tragrande, ed austero, che leva l'uomo sopra di se, quello dolce, e soave ha più dell'attrattivo, ma nulla contiene di grande. Vogliamo però qui avvertire , che ponendo noi tale differenza fra il sentimento del bello, e quello del sublime, si ha da intendere del bello della natura, o dell'arte, poichè nell'ideale, come innanzi accennammo , non si distingue nè bello , nè sublime, poichè esso è rivelazione di Dio. Conviene avvertire ancora, che da quanto abbiamo detto, non si debba inferire , che il bello ci ponesse nell'umile condizione di esseri sensibili; che anzi sino ad un certo punto esso basta a farci indipendenti dalla natura. Un'anima di fatti, che si è elevata fino ad essere sorpresa più dalla forma, che dalla materialità delle cose, e che senza alcun' idea di possesso prova un libero piacere nella sola apparenza della sostanza, ha già in se una sorgente fecondissima di vita. Ma quando il sublime colla sua grandezza contrasta all'uomo fisico, e l'umilia, da quella umiliazione risorge l' anima più poderosa, che forse non si pensava , e si trova avere come scossa la polvere dell'umanità, che l'incombrava, e nel libero slancio essersi assisa al banchetto della Divinità.

Una terza differenza discerne ancora il sentimento del bello da quello del sublime, ed è la condizione diversa, che l'uno e l'altro richieggono nell'individuo per essere gustati. Il sublime come il bello è a larga mano versato sulla natura, la facoltà di percepire l'uno come l'altro è insitata ugualmente nell'uomo; e non però dimeno il germe non si svolge in ugual modo, chè mentre il bello si sente subito quasi da tutti, il sublime abbisogna maggiore cultura, ed educazione intellettiva per essere gustato. Non s'intenda con ciò che il gusto del bello sia da principio perfetto; ma dai primordî di nostra vita intellettuale il bello a noi parla, perchè è esso, che deve affrancarci dallo stato di natura per iniziarci all' incivilimento. Ma se il bello è come il nostro primo amore, e la facoltà di sentirlo si svolge precocemente in noi, pure lo svolgimento completo può solo aversi, quando la mente ed il cuore hanno raggiunto la loro cultura. Finchè la verità morale non ha il cuore rialzato, non potrà solleticarci, che il bello fisico; poichè non potrà la fantasia idoleggiare quelle idee, che ancora la mente non possiede. La natura perciò ha sapientamente voluto, che di tutte le nostre facoltà il gusto, che è il primo a fiorire, raggiunga l'ultimo la sua maturità; imperocchè nel periodo del suo svolgimento il cuore, e la mente s'infecondano: e quando tal punto di coltura si è raggiunto, allora sorge maestosa la potenza di sentire il sublime. Rimanendo l'uomo ancora schiavo del mondo fisico, la natura incomprensibile lo scoraggia;

ma appena la libera riflessione si svolge, appena acquista l'uomo il presentimento di una sovrana libertà sovrannaturale, appena scovre nel flusso delle forme qualche cosa di essenziale, ed imperituro, la natura allora ha per lui un altro linguaggio, ed il grande relativo, che osserva nelle masse di lei addiviene uno speglio del grande assoluto, ch'è fuori del mondo; la vista d'uno spazio che l'occhio non può misurare, il grande oceano che ha ai suoi piedi, ed un oceano più grande ancora, che gli è sovracapo, lo slacciano dalla sfera della realtà per farlo montare sino a Dio: allora si sveglia il sentimento del sublime. Sentimento, che reca il più grande piacere allo spirito, e spinge l'immaginazione a far tutto il possibile, perchè in un modo più perfetto che non fa la natura giunga a rappresentare l'infinito sotto forme sensibili, per sentire con vivacità maggiore di quanto le sue idee superano ciò che di più maraviglioso possano offrire i sensi. Onde gli artisti più grandi, gli artisti più indipendenti, come Dante, Michelangelo, Göethe, Leopardi, hanno avuta una predilezione pel sublime. Avea dunque ragione di dire Kant, essere il sentimento del sublime assai più raro negli uomini, perchè richiede la più profonda cultura dello spirito. Alla quale verità si trovò egli trascinato in contradizione al suo principio. Imperocchè, se fosse vero quello, che egli dice, che il sublime cioè egualmente che il bello è cosa tutta subbiettiva, che solo si sente, e che possiamo agli altri imporre il nostro sentimento per la

legge della uniformità delle intelligenze ; come mai può addivenire, che il sublime sentito dalle persone culte, non fosse ancora dagl' idioti sentito ?

Un'altra qualità ancora, che distingue il sentimento del bello da quello del sublime è, che l'uno si mostra ridente e brioso, l'altro malinconico, e contemplativo. Finchè vagola la fantasia sulle ridenti forme, che inebriano i sensi, finchè coi suoi allettamenti i bello ci solletica, l'anima sorridente si beerà in una regione di tutta luce. Ma come l'infinito ci baleni d'innanzi, la sua incomprensibile maestà ci umilia nella nostra debolezza ; e se lo spirito godrà rapito in un nuovo aere, il suo godimento sarà sempre serio, misterioso, profondo, e tutto ciò ch' è profondo, sia pure la stessa gioia, come riflette il Tommaseo, deve rivestire il carattere della mestizia. Due genî ha la natura dato a noi compagni nel pellegrinaggio della vita, dice lo Schiller ; l'uno sociabile, ridente, amabile nelle sue movenze, ci rende leggiere le durezze della necessità, e ci mena tra il riso, ed il piacere a quel passo pericoloso, ove noi dobbiamo agire come puri spiriti, ed ove conviene spogliarci di quanto abbiamo di corporale per arrivare alla conoscenza della verità, ed alla prattica del dovere. Arrivati a questo limitare un tal genio ci abbandona, perchè il suo dominio si estende solamente nel mondo sensibile, e le sue ali terrestri non possono oltre trasportarci. L'altro genio allora ci si presenta grave, e silenzioso a confortarci perchè quello ci ha lasciato, e ci sospinge

esso a sormontare ardimentosi d'un salto il profondo precipizio, che abbiamo innanzi. Nel primo di questi due geni riconosci l' ilare sentimento del bello, nel secondo la seria maestà del sentimento del sublime.

Onde un'altro carattere possiamo ancora discorgere col Gioberti, che separa il sentimento del bello da quello del sublime, di essere cioè questo essenzialmente religioso, o irreligioso: imperocchè esso nascendo direttamente dall'affermazione, o negazione espressa dell'infinito, non può non rivestire la tinta della cagione, che lo produce. Non è così del sentimento del bello; perchè rimanendo sempre nella sfera del finito, non è nè religioso, nè irreligioso. Egli è vero, chè attesa la sua purezza, e spiritualità inchina, e prepara l'animo alla religione; non però di meno perchè a questa sfera potesse veramente ergersi l'animo, bisogna che così preparato, com'è, vi sia sospinto con un impulso diretto dal sentimento del sublime. Onde quando Solger diceva, essere l'arte così essenzialmente religiosa, che se religione non vi fosse sarebbe capace a crearla; siamo di credere, che ciò possa essa raggiungere col sublime, e non col bello.

Un'ultima differenza infine, che separa il sentimento del bello da quello del sublime, è, che quello solletica dolcemente il cuore e ci sveglia simpatia d'affetti, questo invece ci rapisce d'ammirazione: effetto derivante dalla diversa natura degli obbietti. Componendosi di fatti il bello di elementi finiti, la fantasia

tutto l'abbraccia , e lo contempla con piacere da tutt' i lati, nel quale godimento tutta essa ravvivandosi, spande pure il suo brio sù tutte le altre facoltà : ed in ispecial modo muove la potenza affettiva per la grande intimità, che ha con essa. Altrimenti interviene nel sublime , le cui forme indefinite stancando la fantasia a poterle raggiungere,essa riottosa come è a patire ostacoli, si slancia al fulgore dell'infinito. Or l'infinito l'abbarbaglia colla pienezza del suo fulgore, ed essa ondeggia piacevolmente in quel mare di tutta luce senza poterla concentrare nel suo foco : sicchè l'affetto che tien dietro al suo ardito movimento, non può essere che d'ammirazione, che si può addimandare un affetto della mente meglio che un abbandono del cuore. Un cielo stellato, un vasto mare ci rapiscono d'ammirazione ; cosa ben diversa da quel moto interno che ci sveglia una rosa , la screziata ala d'una farfalla, l'oriental zeffiro dell'ora mattutina. E vogliamo qui notare, che essendo un'ammirazione l'affetto che sveglia il sublime, riesce rapido, e passaggiero : imperocchè derivando da una gagliardissima impressione, che trasporta l'animo di primo slancio, non può essere , che passaggiero; ben riflettendo il Leopardi, che tutte le commozioni vivissime non durano mai lungo tratto. Al che ben risguardino gli artisti ; se veramente vogliono riuscire sublimi.

Notate queste differenze, non se ne voglia dedurre che il bello sia al sublime nemico, e che tendano alla distruzione reciproca ; che anzi se abbiamo innanzi

veduto l'uno essere all'estremo dell'altro, ora soggiungiamo pure, che sovente nello stesso obbietto amichevolmente si consociano. V'ha difatti de'caratteri, e degli obbietti naturali, in cui il bello così divampa di tutta sua luce, che mentre l'animo nostro se ne innebria, già sente sollevarsi al sublime. Così chi contempla la Lucia, o il Cardinal Borromeo, si sente da un'ala leggiera trasportato verso l'infinito. La quale impressione confesso, che sempre mi ha fatto nell'animo il Farinata Dantesco, l'Amalia dello Schiller, la Rebecca dello Scott, il Consalvo del Leopardi fra gli altri. E nella natura stessa un albero colmo di frutta, un brioso cavallo, che pare inpennar l'ali al corso, ed altri simili oggetti, nella loro bellezza fanno pur qualche lampo di sublime balenare. Nè deve ciò recar maraviglia; imperocchè come nella natura mostrasi tale armonica gradazione, che l'essere più perfetto di una specie inferiore impronta qualche cosa della superiore, e pare quasi toccarne l'estremo lembo; così pure il bello sommo, che va come rasente il limitare del sublime, alla natura di esso s'approssima, e ne riveste alcuni tratti. Aggiungasi pure, che sovente un obbietto mentre da un lato considerato è bello, risguardato da un altro appare sublime: sicchè della doppia luce rifulge nell'insieme. Avvertiamo però qui col Gioberti, che quando il bello ed il sublime paiono insieme accoppiarsi nel medesimo obbietto è sempre con discapito reciproco; poichè come la mente comincia ad essere occupata dall'infinito del sublime, il li-

mitato del bello s'offusca; e per ugual modo quando l'attenzione al finito si rivolge, l'infinito si va almeno allontanando, se non dilegua del tutto.

Non possiamo lasciare il discorso del bello e del sublime senza fare una riflessione, che sospinga l'anima d'ognuno a bearsi in essi, o lavorando per incarnarli nell'arte, o almeno contemplando la loro faccia ove si mostrano. Senza di essi una lutta continua tra la nostra destinazione naturale e la razionale dismagrerebbe la nostra esistenza. Imperocchè i nostri sforzi si volgerebbero di continuo a compiere la nostra vocazione spirituale; ma tendendo a tale altezza, la parte umana sarebbe trasandata, il nostro compito terrestre non sarebbe fornito. Ma non essendo l'uomo puro spirito, e l'umanità avendo pure le sue leggi che si vogliono adempiere; ecco che s'accenderebbe la pugna fra la natura animale e la razionale, pugna che contristerebbe tutta nostra vita, e nella quale le stesse momentanee vittorie dell'una o dell'altra parte riuscirebbero funeste, perchè rompono quell'equilibrio che è legge fondamentale d'una natura in cui diversi elementi si congiungono. Or il bello sodisfacendo ai nostri sensi e alla nostra ragione, e ponendo armonia fra loro, non pure toglie ogni cagione di contrasto, ma svolge ancora una larga sfera d'attività, che mentre s'estende nel cerchio dell'umanità, fa la natura razionale beare nella più feconda contemplazione. Ma se il bello ci solleva dal peso d'una pugna molesta, gittando l'animo in un godimento continuo, smunge-

rebbe forse la vigorie di nostra natura. Pascendoci di delizia in quella forma accidentale della nostra esistenza, che il bello ci compone, le ali del desio rimarrebbero impaniate sulla terra, e come i discepoli del Taborre grideremmo, qui è buono avere la nostra dimora. A fare che il nostro immutabile destino si compia, ecco viene in sussidio il sublime. Allegandosi esso col bello nella natura, come nell' arte ; e le impressioni dell'uno come dell' altro noi risentendo, addiveniamo ospiti fortunati della natura, senza sentire il peso della sua schiavitù, e senza perdere i dritti di cittadini nella vera patria.

Fatevi adunque, o giovanetti, di buon' ora a dissetarvi alla vera sorgente della vita di quell' acqua che vi ristorerà dei mali dell' umanità; la giovane fantasia sorvoli dal lezzo impuro di questa terra, e come fiammella pura che sorge alla sua sfera s' elevi a cogliere i lieti fiori della speranza nel giardino dell'avvenire. Vivendo voi nel mondo dell' arte, vivrete in un mondo ove la libertà e l' ordine, che sono le due più nobili aspirazioni del cuore e della mente, trovano il loro pieno svolgimento, ed in piena armonia si congiungono: che se del giardino di Circe toccherete il limitare, misera la vostra sorte ! Non pure sperderete dalla fronte l' imagine di Dio, ma frai dolori e le noie grama correrà di continuo la vostra vita. La fantasia si trasmuterà in erinni crudele a tormentare istantemente il vostro vivere, la confusione abbin-

dolerà la vostra mente, ed il cuore schiavo della propria sfrenatezza rivelerà nelle perpetue sue nenie come è grave la ferrea maglia che lo cinge. All'arte adunque elevate il vostro desio e il velle; e pregusterete un sorso di quella beatitudine, che vi spetta completa nei cieli.

LEZIONE IX.

DEL MERAVIGLIOSO

Non possiamo ancora lasciare il discorso del bello e del sublime senza dire del maraviglioso, che ha intima attenenza con questo, e del grazioso che è di quello una fisonomia particolare, e mediante l'anello intermedio del leggiadro va a poggiarsene sulla base, senza confondersi con esso. La natura intima è sempre la stessa nei diversi oggetti che con questi diversi nomi si addimandano; ma il diverso temperamento del corpo sensibile onde si cinge l'imagine pura dà loro una faccia così diversa, che sarebbe manco di esattezza se l'estetica intralasciasse di considerarli separatamente : tanto più che nella diversa loro apparenza sensibile diversamente modificano ancora il fonda-

mentale sentimento estetico, e diversi effetti producono nell'animo.

E facendoci da capo a toccar prima del maraviglioso; cominceremo dal dire, che si ha per esso ad intendere tutto che si manifesta nell' arte come coverto da una caligine di mistero, o come impossibile, quando si risguardano solo le leggi ordinarie della natura. È perciò da sbandarsi l' errore di coloro, che riconoscono il maraviglioso in ciocchè contrasta alle leggi della natura e direttamente deriva da sorgente sovranaturale. Basta solo che qualche cosa di straordinario si manifesti, e che nell' ombra che veste gli obietti un barlume di forza sovranaturale baleni; sicchè a tutta ragione potremo definirlo: « quello che ingenera in noi piacere in grazia di quell'apparente maraviglia onde sorprende la mente perchè esce dall'ordinario delle cose. « Secondo poi che la maraviglia viene o dalla deviazione che si scovre dalle note leggi, ovvero da quel divino che vi lampeggia senza rivelarsi aperto, lo distingueremo col Gioberti in oltranaturale e misterioso.

Farà forse alcuno le maraviglie, che il mesterioso possa piacere nell' arte quando pensa che esso ha un elemento ignoto, che come tale non può essere neppure percepito. Ma se l' ignoto è per se incomprensibile, e noi nol neghiamo; quando sotto un' apparenza sensata si congiunge al noto (come avviene nel misterioso), allora a traverso di questo si vede indirettamente, ed intraveduto produce un non so che d'a-

creo, di fluttuante, d'indefinito che forme l'incantesimo maggiore dei lavori artistici. E come non piacere nell'arte quel velo onde si covre il misterioso, se nella natura le più cospicue bellezze che ammiriamo derivano da quell' indefinito che dà alle cose l'ignoto al noto consociato? Onde per la stessa ragione che ci sorprende una vasta campagna quando risguardata da un' altura nei suoi limiti sfumati in lontananza ci rivela adombrata l'idea occulta dell' immensità; ci piace pure quell' aria d'indefinito che vi scorgiamo nel dantesco

> Chinai il viso e tanto il tenni basso
> Finchè il maestro mi disse, che pense

nel

> Poscia più che il dolor pate, il digiuno

nel canto di Carilo che

> Qual la memoria dei passati beni
> Insiem gioconda e trieta al cor ne scende.

Se fu detto, e con molto senno, la vera arte doverci far imaginare più di quello che mostra, ciò non veggiamo come si possa per altro modo conseguire, che da sotto il noto facendo trapelare l' ignoto. L'anima inamorata che espressero gli antichi sotto la profonda allegoria di Psiche, finchè nell' ombra del mistero si bea alle carezze del suo diletto è fortunata; quando vuole la lucerna accendere per tutte mirarne le fattezze, il piacere le s' invola. Se l' inamorata fontasia adunque non è sedotta dal misterioso ignoto, ogni

suo diletico ha perduto. Perciò l'etra sonante e l'alma terra e il cielo, come cantò il Leopardi, più incanta il fanciullino che non il saggio; perciò le cose ricordate ci sembrano più belle che non quelle vedute di presente, nelle quali tutto è noto; perciò un luogo la prima volta veduto ci riesce più incantevole, che quando ripetutamente abbiamo conosciuto ogni parte; perciò tanto a preferenza ci seduce una campagna, che ci mostra delle lontananze che s' involano allo sguardo, un serpeggiare interrotto di fiumi e di valli, svolte e scorci di montagne, boscaglie e dirupi coperti di siepi, che ci lascia così imaginare più di quello che si para allo sguardo. E forse è questa pure la ragione perchè i grandi maestri dell'arte accortamente presero i loro soggetti da età remote, le quali se sono crepuscolo alla storia, versano luce limpidissima alla fantasia, come diceva il Tommaseo, perchè del misterioso si circondano in ogni lato. Ed io confesso che sempre ho provato la più magica impressione nel leggere le lettere di Yiorick ad Elisa nel Viaggio sentimentale di Sterne, solo perchè il sentimento che quelle lettere ispirano e indefinibile, è tale che l'anima non sa rendersene conto, ma che perciò ti lascia in una tenerezza deliziosa. Anzi sono indotto a pensare che se un personaggio artistico esprimesse un affetto qualunque con versi che tutto rivelassero quanto ci chiude nell'animo, l'impressione che ne proverei non sarebbe a pezza quella che tutto mi sorprende alla vista di Lady Macbeth, quando addormentata

si leva, cammina, profferisce parole tronche, e coll'occhio fiso si stropiccia le mani che le paiano intinte di sangue.

L'artista adunque ami il maraviglioso, e ce lo ritragga in quella tinta di mistero che deve dare a le sue creazioni. E rifletta davvantaggio che se la parte affettuosa riesce sempre la più efficace nell'arte, io m'argomento ciò derivare dalla precipua cagione, che nell' affetto vi ha sempre dell' occulto che si fa intravedere nel noto. L'amore di fatti di quante speranze vaghe, di quanti incerti desî, di quali incogniti pensieri non s' accompagnai? Ed è però che tanto c' incanta la sua espressione. Che se si voglia dire ciò avvenire piuttosto per quell' imperio che ha un tale affetto nel cuore umano, e per quella naturale lucentezza onde si riveste; riflettasi che anche ci seduce l'espressione dell'ambizione, della cupidigia, dello sdegno, quantunque non sono affetti per se brillanti e per noi simpatici certamente. La vera ragione adunque perchè gli affetti tanto ci piacciano nell'arte, è quell' incerto ed oscuro ondè si rivestono: la quale qualità se loro toglierete, riflette il Droz, gli avrete insieme privati di tutto il loro piacevole imperio nell' animo. Sceverate le vaghe commozioni che svegliano, e certamente molti timori e dispiaceri forse cesseranno; ma ancora dileguerebbero i sogni più fortunati.

Richiedendo noi però che l'ignoto per un'apparenza sensibile si leghi al noto nel misterioso estetico;

non siamo di credere che ciò si possa conseguire per quei sciocchi modi che tengono alcuni, come l'usare frasi tronche, punti sospensivi a bizzeffe, ed altre simili puerilità. Se volessimo con un nome dinotare un tale procedere, diremmo che è come un gioco di proporre indovinelli, talvolta insolubili, o almeno inutili a sciogliersi, e che rivela sempre affettazione. Il quale difetto ci torna sempre disgustoso anche quando macchia talvolta un buon lavoro : come può scorgersi nel famoso Viaggio sentimentale di Sterne , esclusa quella parte che abbiamo innanzi notata.

Che se di molta importanza estetica è il maraviglioso che si fonda sul misterioso, come abbiamo veduto ; assai ancora più naturalmente s' innesta nell' arte l' altro maraviglioso che abbiamo addimandato oltranaturale. Consiste esso propriamente nell' intervento di certi esseri sovramondani nelle vicende umane o aperto, o meglio e più d' ordinario rivelantesi negli effetti. L' arte che s' irradia per sua natura alla luce del mondo sovrasensibile , ed in quello cerca trasportare gl' animi, aspira per sua necessaria condizione all' oltranaturale e nel suo dominio si piace rimanere. Ed addiviene perciò che quei popoli primitivi, che vivono si può dire una vita tutta poetica, vita cioè di fantasia, da per tutto veggono tracce dell' oltranaturale, da per tutto il maraviglioso s' immischia ai loro pensieri e alle loro credenze. Ogni forza della natura addiviene per essi una deità, ogni evento è da una mano divina guidato, ogni fenomeno è una rivelazione sensi-

bile dell' operazione divina. Qual maraviglia adunque che aspirando la fantasia per natural conato al mondo sovrasensibile, al maraviglioso, da per tutto nelle sue creazioni, nell' arte, ne mostri impresse le tracce? Anzi vi ha delle produzioni artistiche, che oltre a questa tendenza generale dell' arte, per proprie loro ragioni non possono per alcun conto fare a meno dell'oltranaturale. L'epopea di fatti cantando avvenimenti di età remotissime, come potrebbe ritrarre il quadro fedele di quella vita primitiva, che era tutta credenza nel maraviglioso, se la tinta del sovranaturale non spargesse per tutto a colorirlo? Aggiungasi pure che dovendo nell'epopea l'avvenimento svolgersi nella sua obiettività, come vedremo a suo luogo, e l'azione dei personaggi muovere dietro l' impulso di circostanze esteriori; se gli Dei col loro intervento non si facessero come a guidare il corso delle cose, si vedrebbe predominare per tutto l'accidentale: cosa in tutto da evitarsi se non si voglia indurre la credenza che l' azzardo potesse menare a qualche risultato di rilievo.

Pare però che queste ragioni che favoriscono l' introduzione dell' altranaturale nell' epopea, inducessere a doverlo escludere dalla drammatica. Imperocchè dovendosi svolgere nel dramma la libera personalità, l'intervento dell' oltranaturale verrebbe a menomare, se non a distruggere, la libertà e la natura eroica dei personaggi. Ma la libertà non è distrutta; come nella vita reale l'umano arbitrio non rimane distrutto perchè gli eventi mondiali si succedono secondo leggi

eterne provvidenziali, come notava la sovrana mente del nostro Vico: poichè le cause seconde concorrendo all'azione colle cause prime, si muovono liberamente nella loro sfera. Nè la natura eroica è scemata; poiche il carattere può sempre svolgersi con quel grado di forza che racchiude, ed il lume divino che accompagna l'eroe è a lui conforto, allettamento a proseguire, non impulso che machinalmente lo sospinge. Il vaticinio delle maghe toglie forse quella somma energia di cui si riveste il carattere di Macbeth? Anzi si noti come l'uomo stesso si sente libero in faccia alla divinità; onde gli eroi del teatro greco non pure non si lasciano domare dall'inesorabile aspetto del fato, ma energicamente talvolta lo contrastano. Ed in tale contrasto implicato l'eroe svolge, anche soccumbendo, tale una forza di natura, che io non veggo come in altra condizione potrebbe fare il somigliante.

Fin qui abbiamo solo considerato l'oltranaturale introdotto sulle scene in relazione coi caratteri, per rispondere all'obiezione che ci era mossa contro; ma in quanti altri modi ed i tragici greci, e Shakespeare, e i drammatici spagnuoli, e Schiller, e Byron non l'hanno saputo introdurre per sodisfare al bisogno della fantasia, che ad esso tende naturalmente, e vuole di quella luce irradiare tutto il suo dominio? E con quanto buon risultamento, niuno può disconoscere. Chi di fatti all'apparizione dello spettro di Banco che fra le danze e i parasiti viene a com-

piere verso di Macbeth il tremendo ufficio della greca Nemesi non si sente tutto commosso ad orrore? Le maravigliose apparizioni e rivelazioni nella Vergine d'Orleans come non sollevano l'animo, ponendoci innanzi la più intima rispondenza ed armonia di quell'essere puro e santo col cielo? Ovunque e comunque l'arte ci pone innanzi oltranaturale, sempre apre con esso allo spirito una larga vena di piacere. Piacere che alcuni hanno voluto dire derivare dall'incantesimo della novità; ma meglio noi stimiamo prendere origine dal farci presentire la connessione della nostra vita col mondo invisibile e spirituale, e dal sodisfare per alcun modo alla tendenza che ha l'anima a penetrare nel recondito delle cose ad alzare un lempo di quel velo che covre misteriosamente la vita. L'occhio di alcuni moderni, massime francesi, appannato dal razionalismo ciò non seppe vedere; onde come essi mirarono a sbieco la religione e la filosofia, così vollero pure mutilare la fantasia, e spogliare le sue opere de'pregi più peregrini sbandando il maraviglioso peccato che gl'ingegni creatori dell'Atalia, del Poliuto, del Saulle si fecero anche prendere a si stolta preoccupazione, che fu cagione, come rettamente nota il Gioberti, che non salirono a quell'altezza ove il loro genio e i soggetti presi a trattare avrebbero potuto menarli. Fu buona ventura che il falso principio non attecchì per tutto; ed il maraviglioso fu sparso ovunque nelle moderne produzioni dell'arte romantica, cominciando dai drammi e dai poemi, e scendendo fino alle ballate,

alle romanze, alle novelle poetiche ed all'idilio, colla stessa larghezza, se non maggiore, con cui e Dante e l'Ariosto ed il Tasso ne adornarono le stupende loro creazioni.

Che se si voglia oggi in secolo più maturo escludere la comparsa visibile degli Dei, massime dalla scena, in ciò noi non d scordiamo; chè anche presso gli antichi Orazio vituperava tal uso, ed Euripide fu meritamente rimproverato del suo *Deus ex machina*, che veniva a troncare meglio che sciogliere il nodo dell'azione. Ma se vuolsi far grandeggiare l'azione drammatica, non si trasandi di far spiccare l'elemento sovranaturale immischiato in tutto il corso degli umani eventi. Ed il modo forse più acconcio a farlo ce lo può insegnare il Manzoni nella sc: 3.ª dell' atto 1.° e nella 1.ª dell'atto 4.° dell'Adelchi. Legganси tali esempî, e veggasi come ispirano quella « tristezza maestosa » come la chiamava il Racine, che tanto ristora e sublima lo spirito.

Badi però l'artista ad usare con accorgimento di questo potente sussidio, che ha l'arte; e specialmente badi, che l'elemento maraviglioso tradotto nella sensibile rappresentazione vuolsi mostrare analogo, e corrispondente alle leggi fisiche, ed intellettuali Conosciute, sebbene non possa chiarirsi la ragione di esso coll'esperienza. Imperocchè il mondo maraviglioso, ove l'arte ci solleva, qualora non sia in armonica attenenza col mondo reale, come cosa strana o anche affatto inconcepibile ci può recare dispiacere.

Ed è però, che il maraviglioso oltranaturale varia, e variar deve secondo le diverse epoche e nazioni, collegandosi sempre alle credenze popolari. Così il mitico dei Greci ha un'impronta serena, e si rivela come un lieto, ed ingegnoso trastullo sensibile dell'immaginazione; mentre il mitico Cristiano, e massime degli ultimi tempi, ha in generale un aspetto più grave e serio, e spesso presso i romantici è attinto alla fonte torbida dei presentimenti del regno infernale. Per quanto però varii nella forma, abbia sempre un' intrinseca verità, e significazione; e non sia leggiero gioco di fantasia, e talvolta ancora uno ozioso ornato, come spesso si manifesta negli artisti meridionali. In quanto poi al modo come debba l'oltranaturale legarsi col naturale, stimiamo doversi tenere la stessa norma, secondo la quale il sensibile, e l'intelligibile si plasmano insieme nel fantasma. Onde come in questo se l'intelligibile prevale con discapito del sensibile, o viceversa, la creazione artistica è imperfetta; per ugual modo nella nuova armonia, che l'arte deve stabilire fra il sovranaturale ed ed il naturale, se il primo è troppo dominante, la personalità umana rimane affievolita; come se il secondo è prevalente, rimane quello come un'astrazione senza movimento nè vita. L'epopee indiane per l'emanatismo, che infettava le credenze di quel popolo, forniscono esempi del primo fallo; come il secondo troppo sovente guasta anche le più reputate produzioni moderne dell'Alemagna. Felice per con-

trario è l'accordo in Omero; ed intrecciandosi di continuo nei suoi poemi l'Olimpo alla terra, come l'operazione individuale rimane sempre libera nel suo svolgimento, così gli Dei vivi ed animati immischiandosi all'azione, rimangono pur sempre stabili nell'inalterabile lor calma divina. Ma l'arte Cristiana di molto s'avvantaggia ancora nel poter innestare il divino all'umano, avendo la nuova religione risoluto nel modo più adequato il problema, che avea sempre tormentato le menti dei filosofi, il misterioso accordo cioè dell'arbitrio umano cogl'influssi divini. Onde le opere del Tasso, del Milton, e del Klopstock nel modo più bello ci ritraggono quest' armonia, e per questa parte non ha paragone Dante (cui tengono immediatamente dappresso alcuni drammatici spagnuoli) nel quale non sai, se più è d'ammirarsi la libertà dell'ingegno, ovvero la corrispondenza delle sue fatture coll'unità armonica dell'universo.

Tenendo innanzi queste avvertenze usi pure a dovizia il poeta il maraviglioso, così misterioso che oltranaturale. Nè solo il poeta, ma le altre arti ancora se ne avvalgano più o meno, secondo comportano i mezzi tecnici di esecuzione, che ha ciascuna. Così l'oltranaturale non può avere nelle arti figurative quel dominio largo, che ha nella poesia, perchè dovendo esse trarre le loro forme dalla natura, poco adatte si trovano ad esprimerlo. Anzi forse si può dire, che fra esse la sola pittura se ne mostri capace; e l'usò Raf-

faello nel dipingere la battaglia di Costantino contro Massenzio, rappresentando visibilmente la grazia divina, che ringagliardisce il braccio dell'Eroe. Più ampio luogo ha nella musica ; e Gluck nell'Oreste e nell' Ifigenia, Morzart nel D. Giovanni e nel Flauto Magico, Haydne nella Creazione, Verdi nel Nabucco con sì felice ingegno l'introdussero, che l'anima or sentesi compresa da timore e da brivido, ora sollevata sulle cose terrene pare che respiri la pace ineffabile d'un mondo migliore. Questo che abbiamo detto è da intendersi del maraviglioso oltrannaturale. In quanto poi al maraviglioso misterioso, sebbene ha largo campo nella poesia, massime ove è svolta la vita degli affetti, pure si può dire, che abbia il suo proprio dominio nella musica. E di vero se una melodia soave, uniformandosi ai nostri affetti varî , oggi forse alimenta in noi sogni di felicità, e domani porge piuttosto pascolo alla nostra malinconia, non addiviene che per quell' ignoto indeterminato , che si consocia al noto. Fù detto, ed è ripetuto sovente, che la musica debba essere espressiva , debba cioè seguire il pensiero del poeta ; e noi applaudiamo pure a cantilene così determinate: ma confessiamo insieme, che quella melodia vaga, che desta l'immaginazione, e la lascia in balia delle sue chimere , ha qualche cosa di più attraente, e tutta riempie l'anima della più soave voluttà. Di tale melodia i più belli esempî sono italiani ; onde è che l'estro più sublime anima la nostra musica, dalla quale spira perciò una continua freschezza. Si vede pro-

prio da ciò, che noi siamo nati per creare la vera musica, come l'usignuolo per cantare. Si pascolino pure gli stranieri delle loro studiate armonie, aguzzino l'ingegno a trovar sempre più ricchi mezzi di esecuzione, si sforzino a far pensare ; ma niuno disturbi i nostri maestri, che ben sanno la musica essere la voce del sentimento, il quale col suo lato misterioso non mancherà pure di fecondare la mente di svariate idee. Sia pur vero, che sovente la musica italiana manchi d'interesse drammatico, concediamo pure, che talvolta degeneri in concerto ; ma con tutto ciò rimane sempre essa la vera scuola di coloro, che bramano apprendere il segreto di blandire l'udito, e recare all'immaginazione una gentile ebbrezza, trasportandola in un incognito mondo, che la circonfonde di luce. Se la pittura ha minore incantesimo, che la musica e la poesia, forse in buona parte è da attribuirsi alla poca sua capacità a destare il misterioso, ritraendo essa materialmente gli oggetti che imita. Nè vuolsi confondere l'oscuro, che ha talvolta la pittura con quel vago, ed indeterminato, che il misterioso dà alle cose; che, quello ci toglie di ben comprendere l'idea, questo ci fa intendere più di quello, che s'esprime. Non s'intenda però che la pittura esclude in tutto il misterioso ; che il Droz ci narra, come in una esposizione vedendo un quadro, che ritraeva una donna dormente con un fanciullo in braccio, che anche dormiva, ei fu tratto a rivedere parecchie volte il quadro, che gli rivelava sotto le apparenze un senso occulto, e miste-

rioso. E di vero l'abbandono ed il sonno nei due estremi della vita ravvicinati insieme mille pensieri confusi fa sorgere nella mente, ed un ignoto rivela che riempie il cuore di un caro affetto. Per mezzo dell'allegoria (quando non è un'oscuro enigma ma uno spiritoso apologo) può anche la pittura occupare piacevolmente l'immaginazione col misterioso; ed il Poussin nel suo celebre quadro della Danza, ove il tempo è ritratto sotto la figura d'un vecchio, che suona la lira mentre un fanciullo guarda un oriuolo a polvere, ed un altro soffia delle bolle di sapone, immagine gentile della vivacità ma fuggevolezza del piacere, cè ne porge un bellissimo esempio. Che anzi la scultura stessa mediante l'allegorico ci richiama alla maraviglia, che viene dal misterioso: nè v' ha chi nei due centuari ritrovati nella villa d' Adriano, l'uno vecchio, e l'altro giovane, entrambi montati da un fanciullo alato, ma il primo maravigliantesi del gioco, cui è sottoposto, mentre il secondo si mostra felice e con ardore ubbidisce al suo signore, non trovi espresso allegoricamente la misteriosa idea degli effetti dell'amore nell'età diverse. Ma basti del maraviglioso, sul quale se troppo a lungo ci siamo intrattenuti, ci scusi la grande importanza ch'esso ha nell'arte, come abbiamo veduto.

LEZIONE X.

DEL LEGGIADRO E DEL GRAZIOSO.

Se il maraviglioso ha stretta attenenza col sublime, almeno negli effetti che produce di sollevare sopra se stesso l'animo, e sovente a quello richiama ed in esso va a confondersi; il leggiadro non è che una faccia particolare del bello, e si può dire il bello femminile. È suo distintivo l'effetto attraente che esercita sulle nostre facoltà, movendole ad un facile gioco ed armonioso, e producendo esclusivamente il sentimento della serenità e della gioia. Ciò avviene per l'incantesimo del corpo o della forma onde si riveste, il quale è si vivo che poco ci fa badare all'idea, inebriandoci di soave piacere. Non è perciò da tenersi vera l'opinione di coloro che dicono il leggiadro cosa meramente sensibile, o che almeno prevalga in esso la forma all' idea; chè in tal caso il suo piacere sarebbe tutt' altro che estetico, o da ogni senso si potrebbe gustare. E leggiadra la Venere medicea, ma non è la forma squisita che soltanto la rende tale, sibbene quella pudica verecondia colla quale fa velo delle mani alla sua nudità nell'uscire dal bagno. Non hanno le forme per se valore estetico; e chi cerca nel

corpo sensibile i misteri dell'arte, cade nel più desolante materialismo. Onde quel leggiadro stesso che riveste la natura, come nella svariata famiglia di fiori, non è da stimarsi derivare dalla vivacità dei colori, o vuoi dalla squisitezza delle forme: chè se così fosse una rosa potrebbe solo vellicare i nostri sensi, ma non avere parola alcuna per lo spirito. V'ha talune idee, le quali trovando la loro forma conveniente in alcuni oggetti, come questi sono da esse vivificati, quasi escono dalla loro calma inerte, e richiamano potentemente sulle loro fattezze lo sguardo dello spettatore: tali oggetti rappresentati dall'arte o forniti dalla natura, sono addimandati leggiadri. Il candore, esempligrazia, di un'anima verginale avendo bisogno dei più simpatici lineamenti e del più bel sfogo di colorito gradatamente sfumato per rivelarsi al di fuori; come tali forme seducenti ci produce l'artista, vincono esse estatici i nostri sensi, e colla loro leggiadria tutti ci sorprendono. Quando l'artista s'incontra ad incarnare tali idee, non può dare che opere leggiadre; e Raffaello dovè rivestire le sue Madonne di quell'ineffabile leggiadria che l'Apollo di Belvedere mostra nel volto e nell'atteggiamento di tutta la persona. Lo stesso Dante, l'artista delle sublimi imagini, leggiadra dovè presentarci la Matilde ed altri oggetti di simile natura. Non trova adunque la leggiadria, come si pretende per alcuni, la sua origine nell'arbitrio dell'artista; ma è essa la naturale rappresentazione di una delicata, vivace e gentile idea. È vero

che talvolta l'artista ha naturale disposizione alla leggiadria; ma ciò nasce perchè di gentili idee si pasce l'anima sua: onde leggiadro fu quasi sempre Raffaello, ma non in modo che non rimontasse fino al sublime quando ebbe a dipingere i Profeti.

Quanto la leggiadria acquista una movenza prende il nome di *grazia*, che è appunto, come la definiva il Lessing « la bellezza, o meglio la leggiadria, in movimento ». Onde grazioso riesce un fanciullo agitato dai suoi piccoli capricci, graziosa un'aiuola di fiori aleggiata dallo zefiro, grazioso il tremolar della marina al primo raggio del sole, grazioso quell'ingenuo sorriso che rivela la candidezza dell'anima. A rettamente parlarsi il grazioso pare che sia proprio degli oggetti animati, in cui le leggiadre forme vengono da come soffio interno messe in movimento; non però di meno in senso largo si possono chiamare graziosi gl'oggetti della natura, quando dànno un'apparenza di spontaneità nel loro movimento, e mostrano quei mobili ondeggiamenti che vengono dall'anima. Onde lasciando loro tal nome che hanno pur nel comune linguaggio; vogliamo piuttosto quì avvertire, che acciò la leggiadria possa sedurci, fa mestieri che sempre s'accompagni di un alito di grazia, rimanendo sempre come cosa morta le più delicate forme se un principio di movimento non le agita. Aggiungasi pure che come nell' arte le forme vogliono essere espressive, non si avrà la vera espressione se non vi sia un movimento incantevole. Onde potremo dire a buona ra-

gione, essere il leggiadro un grazioso incoato, ed il grazioso un leggiadro svolto con maggiore potenza di vita. Fermare il confine ove il leggiadro finisca per dar luogo al grazioso è cosa, non che malagevole, impossibile; come è pur malagevole segnare il termine fra il grazioso ed il bello. Il leggiadro, il grazioso, il bello ed il sublime essendo come gradazioni di una medesima cosa, hanno tale legame fra loro, che l'uno va gradatamente sfumando verso l'altro: a quella guisa che i colori del raggio scomposti nel prisma, o meglio nell'iride si mostrano degradanti l'uno nell'altro, e dolcemente affievolendosi la vivacità di ciascuno verso gli estremi pare voglia andar come ad accoppiarsi nel colore che gli è appresso. Onde addiviene che talvolta mal si sa definire come propriamente abbia ad addimandarsi un oggetto.

Stimiamo ancora opportuno avvertire, che avendo noi detto la grazia essere un fenomeno della vita in movimento, non debba intendersi che tale movimento sia sempre fisico; chè allora solo le arti del successivo ce lo potrebbero fornire. Ma il vero è, che come la poesia e la musica, egualmente le arti figurative o del continuo se ne improntano; ed Apelle presso gli antichi fu detto il sacerdote delle grazie, come fra i moderni graziosi di freguente riescono il Raffaello, il Correggio, Guido Reni, l'Albano, Canova e Tenerani, e fin lo volle essere Michelangelo nel dipingere la sua Eva. Onde è da dirsi che la grazia si può pure rivelare in un oggetto in quiete; solo che esso manife-

sti da un lato la facilità e come la tendenza al movimento, e dall' altro alcuna disposizione nei lineamenti esteriori, che accenni ad un movimento interno precedente, o faccia come indovinare un fenomeno che sta per svolgersi n ll'animo. La qual'arte consiste nel scegliere un momento fecondo nell'espressione del volto; come si può scorgere in tutte le classiche opere figurative improntate di grazia.

Come la grazia è distinta dal bello, anche quel piacere che da essa deriva all'animo non vuol confondersi col piacere del bello. Difatti se il piacere prodotto dal bello è un sentimento grave e maestoso, come quello prodotto dal sublime suol'essere accompagnato da un agitazione che deriva dall'esaltamento della natura morale, il piacere che deriva dal grazioso ottiene un sorriso, e molce soavemente la delicatezza dei nostri affetti. Ognuno di fatti avrà sperimentato come all' aspetto d' un oggetto grazioso, o che ce lo porga la natura o che ce lo fornisca l'arte, subito inclina l' animo se non all' amore, almeno ad un affetto che molto gli somiglia; ed i Greci che furono accorti a sorprendere tutti i fenomeni dell' animo bene ciò compresero, o ce lo espressero sotto un simbolo eloquente, quando alla loro Dea dell' amore facevano vestire il cinto delle grazie. Nè può riuscire altrimenti: imperocchè agile la grazia e calma nei suoi atti, penetrando soavemente nell' anima a poco a poco, la intenerisce, la seduce. Porgendosi coll' amabilità del sorriso umile sembre nella sua altezza, semplice nel suo incan-

tesimo, modesta nel suo brio serbando sempre non so che di verginale, ilare ma non allegra, mansueta e dignitosa fino nei suoi sdegni, elegante e non scomposta nella sua mestizia, ha una invincibile seduzione pel cuore, e a se l'incatena col vincolo più soave. E regnando poi essa nell' animo lo fa mite, dolcemente lo schiude a virtù delicate, a temperatezza di affetti l'educa: onde meritamente Socrate a quel severo ingegno di Senocrate consigliava, che per temperarsi volesse sacrificare alle grazie.

L'espressione della grazia è la cosa più difficile al mondo, nè alcuno studio può renderne adatto un artista, che la natura non abbia disposto. E di vero se i sentimenti che ne formano il fondo sono così tenui da mostrarsi quasi sgombri d'imagine; se la sua manifestazione è così fuggevole e delicata che chi non la sorprende di primo tratto più non la rinviene, se tutta la sua pompa esterna si sfoga in un volger di capo, in un cenno lieve, in un suono di voce senza parola, spesso in un silenzio; se essa, come s'esprime il Tommaseo, rivela mille sensi in un senso, mille moti in un atto, mille ardori in un lampo, come lo studio e la ricerca potrà mai raggiungerla? Se essa guizza e passa, schiude il sorriso e tace, spesso un aprir di palpebra le dà la vita un chiudere il sepolcro, come la posata riflessione e l'analisi paziente potrà contemplarla nella sua irrequieta ed infrenabile velocità? Essa scende solo a rivelarsi nel santuario del più squisito sentimento, ed apre la sua magia ad un' imagi-

nazione che lieve e briosa trastullasi fra le fiorite aiuole della vita: allo sguardo profano si nasconde fra la più fitta nuvola del mistero. La vita e l'alimento poi essa trae dagli effluvî dolcissimi di un'anima bella in cui l'altezza della mente si contempera colla gentilezza e bontà del cuore ; e chi tal dono non sortì da natura dismetta la speranza di vederla nel suo interno germogliare. Arriverassi invece a plasmare quella grazia artificiale , che mostrerà subito la sua natura adulterina nel difetto di nativo candore e castità nel sentimento, nei lisci posticci onde sfarzosamente s'ingombra. Anzi è così schifiltosa la vera grazia, che anche a quegl' ingegni fortunati che possono sentirla e ritrarla, essa subito asconde la sua lucentezza se troppo ne vogliono fare abuso, nè la trattano con delicata riserva. Così l'inamorata fantasia dell'Ariosto che tanto la vagheggiava da voler per tutto spandere il guizzo della sua luce , spesso vede appannarglisi il suo volto ; onde è costretto sotto tinte lussuriosamente attraenti porgerci invece il voluttuoso; come ne è esempio il Canto VII ove dipinge le bellezze della maga Alcina. Così pure quel pittore sì pieno di grazia che fu Guido Reni, volendo per tutto improntarlo, apparisce sovente manierato ; come può scorgersi nelle movenze della sua Cleopatra e della sua Deiamira, ed in quel modo troppo elegante onde la Vergine tiene il velo nel suo celebre quadro della Fuga in Egitto. Vi furono talune età quando la grazia si volle impressa da per tutto nell'arte, senza por mente se i sog-

getti la comportassero,e gli artisti fossero nati a sentirla. Ma a che mai poteva riuscire tale pretenzione il nostro discorso lo fa ben intendere, quando anche il fatto non parlasse chiaro. Si volga uno sguardo alla letteratura francese della fine del regno di Luigi XV quando entrò il vezzo agli artisti di voler essere per tutto graziosi ; e si scorgerà di tratto come il minuto ed il lambiccato deturpò tutta l'arte che voleva a dispetto essere graziosa. Onde la comedia fu ridotta a madrigali , la storia fu sdolcinata nella tragedia per dare agli eroi quei costumi che si stimavano i più graziosi, la pittura pareva che andasse a studiar la natura all'opera. Imparino perciò gl'artisti quello che loro insegna la sapienza degl'antichi ; i quali davano alle grazie un cinto misterioso, in cui celavano diligenti le più dolci attrattive ed i più magici loro incanti. Questo cinto, si persuada ognuno, esse non aprono a tutti , nè continuamente a coloro cui vogliono pur mostrare i loro tesori.

E poi anche a potersi sempre e felicemente ritrarre la grazia, potrebbero gli artisti esser sempre graziosi senza discapito dell'arte? Non siamo noi che il crediamo: imperocchè oltre che i diversi obietti avendo diversa natura a diversità di forme debbono convenevolmente atteggiarsi ; ancora la grazia se tanto ci sedurrà nella sua fuggevole comparsa , illanguidisce il nostro animo col suo continuo spettacolo, e lungamente protratto il suo sorriso c'ingenera sazietà.Diverse tendenze insieme ha la natura posto nell' animo nostro ,

nè si può svolgere l'una con detrimento delle altre senza che ce ne risentiamo : e però l'artista, se vuole in tutto sodisfarci, ci riscaldi pel bello, ci sollevi col sublime ; e così riscaldati che ci avrà per l'uno ed elevati sopra noi stessi coll'altro, ci renderà forse allora più capaci di affettuosamente sollazzarci nel grazioso. Ed il fatto veramente ben ciò ribadisce: chè mai non sentiamo noi tanto l'incantesimo della grazia, quanto allora che con parsimonia ci è porto il suo consuolo da quegl'ingegni severi, che le diedero un posto, ma secondario, nelle loro opere, come fanno specialmente Dante e Shakespeare.

Onde quì accennando come norma suprema, che in un lavoro d'arte perfetto la grazia vuol essere invigorita dalla forza, ed il sublime raddolcito dalla grazia; passiamo, come innanzi promettemmo, a svolgere i diversi momenti del lavoro fantastico quando la purezza delle imagini veste un corpo nel fantasma, e questo come un essere vivente è prodotto a muoversi ed operare nel mondo esterno. È questo l'ultimo computo che ci rimane a fornire il nostro intento ; e sebbene sia forse il più delicato e malagevole, dovendosi far in modo che niente non sfugga ad un'accurata osservazione ; pure riesce più piacevole in quanto che dalla severa indagine dei principî, possiamo cominciare a confortarci dei loro fecondi risultati nell'apprezziazione dei fatti. Più volentieri perciò ed animosi entriamo quest'ultimo arringo.

LEZIONE XI.

DETERMINAZIONE DELL' IDEALE.

Quando la fantasia rivestendo di corpo l' ideale ha formato il fantasma, come abbiamo veduto, non rimane questo un idolo vagheggiato nell'interno della mente; ma sente l'artista un bisogno irresistibile di produrlo al di fuori. Ma come passando il fantasma nel mondo esteriore può conservare l'ideale la sua natura; come il mondo si rende capace a riceverlo? È questa la quistione che ci rimane a risolvere: quistione intralciata, che noi perciò divideremo in diversi punti. Onde risguarderemo prima la determinazione dell' ideale con-iderata in se; poi considereremo la determinazione di esso ideale nel suo svolgimento esterno; finalmente la sua determinazione esterna.

Ed a farci da capo, come innanzi abbiamo veduto la fantasia essere fecondata dal lume divino in cui s'affisa; così nella sua generazione non potrà produrre che questo lume divino nel riverbero svariato ed infinito dei suoi raggi. Ciò non reca alcuna difficoltà a comprendersi, solo che si richiami alla mente, come la bellezza prima è lo Splendore del Padre, il Lu-

me dell'eterna Mente, ed ogni bellezza creata come da essa deriva, così ad essa come a centro converge e va ad unirsi. Quello che di leggieri non si può intendere è, come mai il divino potrà prestarsi alla rappresentazione artistica che ha bisogno di forme concrete? come potrà ricevere un corpo plasmato di sensibili senza che rimanga distrutto o almeno alterato? A rispondere a questa difficoltà che si para così minacciosa, riflettiamo che sebbene il divino è infinito per sua natura, pure ciò non vieta che possa essere contemplato rivestito d'una certa determinazione; e la fantasia appunto in tal modo se lo finge per poterlo rivestire di forme sensibili. E che la fantasia abbia un tale potere, senza entrare in lunghi ragionamenti, si può solo comprendere per il fatto, che da questa sua potenza nacquero tutte le idolatrie. Imperocchè il concetto di Dio balenando alla mente degli uomini per la forza dell'intuito, e rimanendo poi come accecata la pupilla della ragione nell'affissarsi colla riflessione in quel mare di tutta luce; la fantasia quasi imprigionò nella sua lente l'infinita miriade dei fulgori divini, e così determinò l'Ente da poter ricevere una figura anche esterna. E la ricevette di fatti varia presso i varî popoli; ed or presso i Caldei fu la luce, or la natura nei popoli di Samotracia, or uomini forniti di potere presso gli Egizî, or altra in altri popoli. Lo scambiare poi la figura, che era parto spontaneo e legittimo della fantasia, colla cosa figurata fu colpa dell'inferma ragione, che corruppe in modo vario le cre-

denze de' popoli. Meglio che ogni altra comportossi forse nel suo operare la greca imaginazione; la quale a potere più adequatamente determinare la natura divina, divise l'unità di essa, ed affissandosi separatamente nei diversi attributi che la componevano, popolò l'empireo di quella moltitudine di Dei, onde fu ricco il politeismo occidentale. Così determinata poi la natura Divina, potè fare la sua splendida comparsa al di fuori nell'animare il mondo dell'arte. Anche l'immaginazione Cristiana, per rappresentarla artisticamente, circondò la natura Divina di corpo, in opposizione a quello che tiene la ragione e la fede insegna.

Ma oltre a questo modo, che ha naturale la fantasia di determinare il divino, per renderlo acconcio alla rappresentazione artistica; anche per altro modo tentò determinarlo quando lo considerava come residente spiritualmente col suo lume nel fondo dell'anima umana, ed irradiante così il pensiero e rinfocolandone l'affetto. Quel raggio di favore, che viene dalla Divinità ad inebriare e fecondare l'anima umana, che la nostra santa religione chiama grazia, e che l'Apostolo diceva essere immanente in chicchesia, qualora fra le nebiose passioni non va disperso, così rifulge di sua naturale lucentezza nell'uomo, che pare inabitare in questo la Divinità e renderlo come un parelio della sua luce. Il divino così determinato nella Vergine, nei Santi, nei Martiri fornisce un ricco tesoro all'arte, una messe inesausta per le sue rappresentazioni.

Anche in terzo luogo il principio divino riceve una determinazione quando apparisce eccitatore dell'umana operosità. Ogni principio di virtù e giustizia, che informa il nostro operare viene da Dio, come diceva l'Apestolo, e non è che come un raggio dell'eterno sole di virtù, e di giustizia che scendendo ad innamorarci a se ci attrae. Onde ogni volta che a tale principio l'umana operazione s'informa, riverbera in essa il bagliore della Divinità.

Il divino in questi diversi modi ricevendo la sua determinazione si mostrerà nella sua purità maggiore, quando gli Dei, Cristo, i Santi, l'uomo virtuoso sono rappresentati nella loro calma inalterabile, e nella piena soddisfazione interna, sciolti dalle turbolenze, e dai bisogni della vita terrena. Così Guido Reni nel suo quadro della Pietà ci rivela nel più bel modo il divino, e nella maggiore sua purità l'ideale, quando in mezzo alle atrocità dei tormenti pone nel volto del Redentore quella serenità celeste, e quell'espressione d'interno contento, che tanto c'incanta a risguardarla; e Dante ci porge la più ideale figura, che possa imaginarsi, quando ci dipinge Iddio sul soglio della sua maestà immobile nella sua operazioue continua ed immanente sull'universo. Anche l'immaginazione Greca nella figura di Ercole seppe egregiamente esprimere questa calma eternale, o riposo possente; come gli Dei Omerici se prendono parte coi loro favori o opposizione alle operazioni dei mortali, non però dismettono mai la loro inviolabile maestà, e si rimangono nel-

la loro pace inalterabile fra le turbolenze umane, alle quali s'immischiano. Anche nel cerchio della vita umana tanto l'ideale si mostrerà più lucido, quanto più l'anima appare affrancata dalla parte inferiore, che si agita sempre tumultuosa. Per il quale lato quanto è da lodarsi l'arte Greca, che seppe così presentare i suoi eroi Prometeo, Edipo, ed altri, tanto merita biasmo l'arte moderna che ha voluto ritrarre o l'uomo in balia della sensazione, come è il D. Giovanni di Byron, o dominati da tiranniche passioni come il Wallestein di Shiller, ovvero ammalato della febbre divorante del dubbio come il Fausto di Goëthe.

Quando lo spirito ha secondo questo principio lavorato nella sua interna solitudine il fantasma, in cui ha determinato e dato corpo all'ideale; operoso come e' vuole produrre le sue fatture all'esterno, ed incarnare nella realtà essi fantasmi. Nel realizzarsi di fuori l'ideale, animato come egli è, vuole svolgersi per tutti i lati, e mostrarsi operativo, quale è per sua intima essenza: ma come che operando per isvolgersi, si trova in mezzo ad impacci che deve vincere, ad opposizioni che deve superare, a scissure che deve armonizzare, fa mestieri che s'implichi in una lotta. Onde è che non pure gli eroi greci, che in se realizzano l'ideale, ma gli stessi Dei vivono in mezzo a contrasti, animati da passioni ed interessi opposti, e sono sommessi all' inalterabile legge del destino. Anche il Dio Cristiano è fatto segno a tutte le contradizioni per aver passato tutta sua vita nel beneficare; come la sua

Madre è acerbamente trafitta dalla spada del dolore, e fra le persecuzioni stentano la vita i suoi discepoli e seguaci. In generale la virtù, che è l'aureola dei fulgori che versa l'ideale sù questa terra è fatica, lutta, contrasto perenne. Nè ciò nuoce all'arte, poichè è in mezzo a tal lutta che la virtù grandeggia, ed in mezzo ai contrasti l'ideale spiega la pompa di tutti i suoi fulgori.

Se l'ideale intanto si realizza di fuori in quell'azione, che si mostra potente in mezzo ai contrasti; ognuno intende come abbisogna che questa azione abbia un mondo proprio, che le sia di teatro. È uopo quindi indagare quale è lo stato del mondo che meglio si porge alla realizzazione dell'ideale. Essendo l'ideale una potenza libera, così fin da principio si può comprendere, che lo stato del mondo debba rivelare un'esistenza libera, ed indipendente, perchè possa porgersi in accordo colla natura di esso. E di vero perchè si effettui quell'unione che l'ideale deve avere col reale nell'esternarsi, i mestieri che esso ideale si mostri sotto una forma di realtà visibile, e quindi che rivesta tutte quelle accidentalità, che si trovano negl'individui. Queste accidentalità individuali intanto non debbono essere discrepanti dalla sua natura; e come l'individuo è modificato accidentalmente dalle condizioni del mondo in cui vive, così queste condizioni debbono armonizzare colla natura dell'ideale, acciò questo non rimanga alterato o offuscato nel suo realizzarsi. Ma se abbiamo per tal modo accenna-

to in generale quale vuol essere lo stato del mondo acciò l'ideale possa scendere ad inabitare in esso; è opportuno ancora determinare meglio la cosa, essendo ciò di gravissimo momento per l'arte. E nel procedere a questa determinazione ci pare opportuno tenere un modo eselusivo; cioè vogliamo prima cercare quali condizioni del mondo riescono d'opposizione o d'impaccio alla realizzazione dell'ideale, per così scovrire quali si porgono apportune. Onde incominceremo dal dire, che lo stato di società costituita, governata da leggi stabili non pare che sia il mondo che possa degno teatro fornire all'ideale. Imperocchè se in tale condizione sociale tutto è governato dalle leggi, e niun luogo è fatto all'arbitrio individuale; come si avrà mai quella indipendenza che gli eroi ideali debbono serbare perchè potessero veramente mostrarsi tali? Se nelle società organizzate in altro non è riposta la virtù dell'individuo che nel conformare la loro volontà alla legge; come mai la libera individualità può svolgersi e mostrare la sua potenza? Può l'uomo, è vero, scegliere i modi che sono più decorosi, e mostrare anche una certa sagacità nell'adempiere la legge; ma non son queste cose che mettono in rilievo una libera ed indipendente operazione. Le nostre società adunque ordinate in modo tutto razionale possono ben dirigere i nostri interessi, e guarentire solidamente i nostri dritti, ma non si porgono acconce alle libere manifestazioni dell'arte. Per la stessa ragione la società romana nonfu un degno teatro dell'ar-

te; chè di buon'ora governata fu essa da sapienti leggi, ed anzi per le sue particolari costituzioni l'uomo sparendo in faccia al cittadino, ogni libera individualità rimaneva così assorbita. Fondamento per contrario della virtù greca, prima che ivi lo stato si fosse organato, era l'indipendenza libera, che egregiamente troviamo espressa nell'elegante mito di Ercole: quindi è che quella primitiva età fu accortamente scelta dai Greci artisti a campo delle loro rappresentazioni, potendo in essa gli Eroi liberamente proporsi uno scopo, e liberamente proseguirlo. Così gli Eroi Omerici se rimangono uniti ad Agamennone sotto Troia, di loro libertà si hanno scelto questo capo, nè alcuna legge li lega a fare il volere di lui in ogni cosa; che anzi essi prendono parte a tutti i consigli, vanno e vengono dal campo a loro piacere, ed Achille irritato si ricusa di combattere senza che possa essere costretto. La stessa impronta offrono gli Eroi nella poesia Araba, come ce li ha ritratti il Firdusi. Nè altrimenti si comportano gli Eroi Cristiani posti a vivere nell' età mezzana, in quella età cioè che s' intramezza fra una barbarie che finisce, ed una civiltà che dischiude il primo suo germe : poichè i Paladini volontariamente si uniscono e rimangono uniti sotto Carlo Magno; come i Cavalieri della Tavola rotonda allo stesso modo, anzi più libero si stringono intorno ad Arturo, ognuno a piacere proseguendo lo scopo che si erano insieme proposto di cercare il Sangraal, vaso che dicevano rinchiudere il sangue di Cristo. Nello stesso Tas-

so, sebbene le eroiche imprese della Cavalleria ad uno scopo più serio sono rivolte, non di manco la libertà degli Eroi non scema punto, così nella scelta del loro capo, come nell'accettare o rifiutare i comandi di lui. Vuolsi però avvertire che nella piena loro indipendenza gli Eroi non prendano a norma il capriccio, se non vogliono scadere da ogni idealità. Onde vediamo che presso tutt' i grandi artisti, per quanta libertà abbiano gl'individui, pure sentono la potenza di una legge morale, che essi impongono a sè stessi, di rimaner fermi nel loro computo finchè una potente ragione non li scusa; legge che nella Cavalleria moderna fu detta dell'onore, e che sebbene non avesse nome, pure governava sempre l'azione degli Eroi antichi.

La libera individualità adunque in cui può realizarsi l' ideale, ha il suo pieno svolgimento nell' età mezzane, che si addimandano perciò anche meritamente età eroiche nel commune linguaggio. Che se quando la società è costituita ancora l'individuo vuol reggersi liberamente, riesce un eroe a sproposito, ed invece di realizare in se l'ideale, lo distrugge, rendendosi colpevole di lesa società. Onde non un eroe rappresentò Schiller in Carlo Moor, che abusando del suo naturale potere sconvolge la società sotto mentito proponimento di volerla purgare: ed egli stesso s'accorse in fine dagli amari effetti, che non si ripara coi delitti agli sconci sociali, e lo confessò apertamente. Così pure nell'Intrigo ed Amore non sa certo di eroismo quell'agitarsi che fanno gl'individui per sciogler-

si dai legami sociali ; come è fuor di tempo, e perciò colpevole, quella lutta che la cavalleria vuole sostenere contro gli ordini sociali già costituiti per riavere il sopravvento nel Goëtz di Berlighincen del Goëthe. Onde a svolgere il vero eroismo avrebbero potuto i predetti autori o porre la scena nel mondo adatto a poterlo ricevere, cioè quando non ancora stabilitasi la società, l' individuo poteva dietro il natural lume di giustizia liberamente operare ; o almeno avessero avuto l' accorgimento del Shakespeare e del Byron, i quali volendo far campeggiare la libera personalità in mezzo alla società moderna, seppero scegliere tali condizioni, che si rerbasse essa incolpevole. Il primo di fatti pone la scena in tempo di guerre civili, quando l'ordine sociale rilasciato, e la legge rimanendo priva della sua forza, gl'individui che colla loro opera cercano mantenere il principio della giustizia, si porgono virtuosi e benemeriti ; ed il secondo fa muovere l' eroismo individuale a contrastare con macchinazioni ad una società barbara, non governata da razionali principî, quale si è la società musulmana. Gli eroi adunque a mostrare la loro natura ideale, a far pompa veramente di loro libera individualità, si vogliono collocare in un mondo atto a ricevere la loro operazione; altrimenti anche a non riuscire colpevoli, e però dispregevoli, non potranno evitare quel ridicolo che la faceta fantasia del Cervantes seppe versare sopra di essi nella persona di D. Chisciotte. Tanto più che quell'età media che si presta a ricevere l'eroismo in-

dividuale, anche per altre ragioni suole riuscire luce allegra e fecondatrice per la fantasia. Onde lodiamo altamente il senno dei moderni poeti italiani, che si sono volti a frugare nelle cronache e legende del medio evo per trarre fuori soggetti, e porgerli irradiati del lume ideale.

Si noti però che avendo fatto intendere lo stato del mondo propizio all'arte, perchè possa realizzare l'ideale; bisogna avvertire che tale stato rende possibile l'apparizione dei personaggi ideali, ma non li forma. Imperocchè è facile comprendere che acciò la loro azione si svolga, conviene che si porgano delle occasioni che ve li sospingano. Le quali occasioni in cui deve incontrarsi in un personaggio perchè possa muovere all'azione, formano quello che gli antichi chiamavano favola, e che i moderni con vocabolo più proprio addimandano situazione. La situazione non è ancora l'azione, ma il momento che la precede e la determina: onde prima che parliamo dell'azione ideale, fa mestieri che consideriamo alquanto la situazione. E comechè essa va soggetta a varie distinzioni, conviene che risguardiamo queste separatamente, per fermarne il loro diverso valore estetico: il che faremo nella seguente lezione.

LEZIONE XII.

DELLA SITUAZIONE.

Del più grande momento è per l'artista trovare situazioni da una parte opportune perchè l' ideale si possa riccamente svolgere nell'azione, e dall'altra interessanti acciò non manchi quell' attrattiva che è il principal pregio delle opere artistiche. Ma dobbiamo confessare che per quanto è importante, per tanto è malagevole la scelta di buone situazioni. Onde così per indirizzare il discernimento dell'artista, come per dar norma alla critica nell'apprezziazione da farsi per questo lato delle opere di arte; verremo quì notando le diverse maniere di situazioni, discorrendone insieme il vario valore estetico. Vogliamo però innanzi tutto quì notare, come il fantasma creato dalla fantasia anche s'impronta della qualità di essa, o meglio dire è un riverbero di lei, ha una partecipazione alla sua natura; imperocchè nello svolgersi che esso fa all'azione ha anch'egli la sua apparenza, e questa apparenza è la situazione, la quale lega la virtualità all'atto, e fra loro siede intermedia: sicchè si può rettamente deffinire la situazione, l' apparenza della virtù dell' eroe che precede l'azione di lui. Dal che anche si rileva meglio l' im-

portanza di essa, e come da essa deriva ogni buono risultato artistico. Ciò accennato di passaggio, possiamo senza più ritardo discorrere le diversità che ella prende.

E cominciamo dal notare come v' ha una situazione, la quale forse non meriterebbe esattamente tal nome, essendo sfornita d'ogni determinazione: imperocchè la libertà individuale in essa si mostra slegata da ogni relazione di sorte colle altre esistenze circostanti, le quali relazioni possono sol dare un carattere determinato. Di questa situazione, che dovrebbe in tutto sbandarsi dall'arte, come quella che impaccia il libero svolgimento dell' ideale, non terremmo parola, se non si vedesse talvolta presa dagli artisti. Bisogna però confessare, che non ha avuto luogo che nei primi e più informi primordi dell' arte : sicchè risguardata la sua epoca storica indica il primo comparire di un'alba a cui il giorno, sebbene ancora lontano, dovea pur seguire. L'antica scultura Egiziana porgendoci le sue statue colle gambe ferme, ed unite, la testa immobile, lo sguardo impetrito, le braccia distese tutte sul corpo, ci fornisce esempî di questa situazione indeterminata, che potrebbe forse ben dirsi situazione priva di situazione.

V' ha una seconda specie di situazione nella quale sebbene cessa quell'inerte riposo, che è nella prima, pure come determinandosi non incontra ostacolo di sorte, così non si mostra in una piena gagliardia di vita. L'individuo posto in tale situazione appare co-

me una forza che si svolge pacatamente a capriccio, senza presentar niente di serio, e di grave. Le antiche statue greche, che uscendo dall'inerzia cominciano a prendere un'aria di movimento sono esempio di questa seconda situazione. La quale sollevandosi poi d'un grado, rivela quel maggiore attegiamento di vita, che si ravvisa nelle statue greche posteriori, derivante dalle relazioni più spiccate cogli oggetti circostanti. Così l'Apollo del Belvedere, avvanzandosi nella sua nobile maestà esprime il sentimento della vittoria sul serpente Pitone; e la Venere uscita dal bagno nella serenità del volto rivela il sentimento della sua possanza. I giochi dei Satiri e dei Fauni, come i capricci d'Amore, secondo ce li espone l'arte greca forniscono ancora esempî di tale situazione. Essa in generale quando non fosse troppo frequente non torna sgradevole nell'arte; e la scultura pare che non possa averne altra in suo dominio. Non potrebbe quest'arte, che forse con suo danno aspirare ad una situazione più animata, e piena di collisione. Imperocchè come essa ci presenta delle forme, la cui verità e bellezza ci producono piacere, così dovrà essere sua cura scegliere tali forme, che non pure sieno vere, ma non discordino peranche dalla bellezza. Ora priva come essa è della ricchezza del colorito, e del fuoco animatore dello sguardo, ove tutto si rivela l'impeto di una situazione che s'anima in mezzo ai contrasti, non avrebbe altro modo ad esprimere tale situazione, che atteggiare così le forme, che si allontanino più o me-

no da quella simmetrica proporzione, che costituisce la loro bellezza. Così se si vorrà ritrarre in marmo la disperazione d'un anima combattuta gagliardemente, non potendo l'artista dar risalto a tale situazione colla gradazione delle tinte, colla trasparenza della pelle, col fuoco vibrato degli occhi, a conseguire il suo proposito dovrà atteggiare in modo così scomposto le membra che ogni bellezza di loro movimento dileggerebbe. Ciò ben compresero i grandi maestri della statuaria; e però l'autore del Laocoonte in luogo di esprimere una situazione violenta, con sano accorgimento cercò piuttosto ritrarre lo stato d'un uomo che soffre crudelmente un'azione violenta. Ravvisi di fatti in quel gruppo una calma in mezzo al più efferato dolore; e i muscoli che non hanno niente di teso, mercè la loro contrazione annunziano la sofferenza, anzi che la resistenza attiva. Non allo stesso modo però comportossi il Puget nel suo Milone Crotoniade. Imperocchè quantunque nella statua di quell'atleta egli si fosse proposto d'imitare l'autore del Laocaonte, pure nel fatto, rappresentandolo nel doppio sforzo di ritrarre la mano impigliata nell'albero, e di allontanare il leone che lo divora, esprime insieme due situazioni violente unite: cosa che non garba punto alla scultura. Buono almeno che non attuò completamente il suo disegno; chè in tal caso la statua avrebbe serbato dai piedi alla testa la tensione più disgradevole. Egli forse nel lavoro di esecuzione avvertì quanto era interdetto all' arte sua; onde va mitigando il primo con-

cetto come meglio puote: e però nella statua il braccio impigliato nel tronco non facendo grande sforzo per uscirne non mostra alcuna tenzione, come pure l'altro braccio ribatte il leone quasi con mollezza; sicchè la forte tensione si manifesta solo nell'estremità inferiori, come nelle ginocchia, nelle gambe e nei piedi. Ma con tali modificazioni se l'autore ha raggiunto di non violare in tutto la bellezza delle forme, mentre ci presenta così una statua non molto sgradevole, non ce la porge uniforme ed in accordo nelle varie sue parti. La testa e le braccia rivelano più dolore che resistenza, quando per contrario le parti inferiori esprimono più resistenza che dolore. Onde l'autore per non essersi da principio ben consigliato su quello che la sua arte poteva comportare, cercando evitare un fallo, prende lo sdrucciolo in un altro.

Che se abbiamo veduto la scultura dovere a siffatta situazione adattarsi, nè potersene tirar fuori senza correr rischi; non è da tenersi che essa situazione, quantunque non della maggiore altezza artistica, non possa pure esser presa dalle altre arti, e fino dalla poesia, che è la più elevata fra esse. E di frequente vi s'adattarono i poeti; anzi sovente l'usarono come occasione a svolgere soggetti estranei, che avevano una relazione qualunque con essa. Così nella lirica sovente un sentimento dell'animo forma una situazione di questa fatta, che istiga il poeta a rivestire gli oggetti circostanti, che v'hanno una qualche relazione, di una forma più o meno artistica. Le poesie di

Pindaro hanno tutte questo conio; esse non si fondano che sopra un sentimento che è occasione al poeta di svolgere estranei soggetti, come è di frequente l'emulazione per i vincitori. Ugualmente il Goëthe di tali situazioni fa spesso il soggetto dei suoi canti lirici ; come nel suo Werter non ha espresso che una situazione di tal natura , che formava un momento della sua vita.

Ma la vera situazione interessante , la situazione più seria e più artistica è quando l' individuo si trova collocato in faccia ad una serie di opposizioni. Non diciamo che ei sia in mezzo all'opposizione , ma posto in tal punto, in tal atto, che già vedesi aver di rincontro un nembo contro il quale dovrà svolgere tutta la sua energia a non rimanerne travolto : così solo può mostrarsi tutta la potenza dell'uomo , così solo può questi veramente incarnare in se l'ideale. Imperocchè l'uomo è una forza finita ; ed ogni forza finita deve aver di fronte la dualità, poichè in questa , come sapientemente nota il Gioberti, sta l'esplicazione della forza; tanto che Plutarco ebbe a dire parlando della natura in generale, che essa sarebbe zoppa se non avesse gli opposti, volendo con ciò appunto indicare che la dualità e l'opposizione è assolutamente necessaria allo svolgimento armonico del finito. Nè si dica in contrario che l'opposizione essendo sofistica e tendendo perciò a sperperare le forze dividendole , vorrebbe come da tutta la natura così specialmente eliminarsi dal campo dell'arte, la quale

è dialettica per essenza, avendo la sua propria natura nell'armonizzare i contrarî: imperocchè se innanzi l'opposto ed il contrario non si manifesta, la dialettica non potrebbe aver luogo; onde nelle incipienze il sofisma è necessario perchè si produca lo svolgimento della forza; e noi perciò nella situazione che è appunto l'incipienza cerchiamo l'opposizione e la contrarietà. Se l'elemento sofistico acquistasse prevalenza e durasse nel corso dominatore, ne seguirebbe allora la distruzione; ma quando esso è predominato e vinto dall'elemento dialettico ed armonizzatore, colla sua opposizione si porge produttivo e fecondo, eccitando e facendo grandeggiare l'esplicazione della forza libera. Onde si può rettamente conchiudere, che come nel mondo fisico lo stato d'embrione è necessario allo sviluppamento delle forze cosmiche, nel mondo razionale l'obiezione richiedesi allo svolgimento della scienza, nel mondo morale si fa necessario il male *ut boni exerceantur*, come è la sapiente espressione di Agostino; e fin nel mondo sovrarazionale l'eresia è necessaria, *oportet haereses esse*, allo svolgimento della fede, come insegna l'Apostolo; per ugual modo nel mondo dell'arte richiedesi la collisione acciò l'umana personalità abbia il suo incremento e sviluppi tutta la sua forza. Ma come l'obiezione nella scienza, l'eresia nella fede debbono essere transitorie, perchè inalberandosi di continuo addivengono distruttive, per la ragione che essendo negative in se rinchiudono il principio di opposizione, e ributtano quello d'armo-

nia ; come nel mondo fisico lo stato embrionico non deve durare, perchè facendosi permanente produce il mostro, il quale secondo Saint-Hilaire non è appunto che una stasi nello sviluppo organico ; ugualmente nel mondo dell' arte l' opposizione non deve prendere il sopravvento e rimanere stabile , ma dal principio positivo deve essere ridotta ad armonia , se vuole aversi l'eroe e non l'uomo vile e feroce, che è un mostro morale. Il che non intesero i moderni romantici ; onde essi volendo ritrarre il male per se stesso, e non introdurlo come principio di esplicamento, la loro arte è sofistica: cosa che anche nel procedimento esterno ben si rivela , quando vedesi come essa va di continuo vacillante fra le angustie servili e la licenza sfrenata, sempre priva di ordine e di euritmia. In Hugo, Sue, Dumas l'arte è avviata ad una irreparabile ruina, se non si vuol dire in tutto già rovinata. Nei classici antichi, nei veri artisti per contrario il negativo, l'opposizione,il male tiene sempre un luogo subordinato; e come l'ombra nella pittura o le dissonanze nella musica, serve solo a dar risalto alla luce, all'armonia del bene. Onde frai romantici francesi ed i veri artisti noi scorgiamo quel divario che è fra quei rozzi pittori che fecero quasi tutte nelle ombre e nere le loro figure , lasciando poca luce appena spiccare, e Raffaello, Tiziano, Paolo, Correggio, Murillo, che sempre dipinsero in mezzo alla luce. La vera situazione artistica ed ideale adunque vuol esser tale, che fra la collisione s' intravegga almeno potenzialmente il trionfo, la

prevalenza finale dell'elemento positivo, del bene, nella lutta col negativo, col male ; trionfo o armonia poi che può essere reale quando veramente l'eroe supera e si sottomette tutti gli ostacoli opposti , o morale quando soccombendo vince le simpatie del nostro animo, c'inamora, e ci fa desiderosi della sua sorte sebbene infelice, anzichè della contraria quantunque prospera. Il che ci avverte che non debba prendersi materialmente la cosa quando si parla di trionfo del bene nell'arte: ed anzi soggiungiamo che sovente il principio armonico prevale colla distruzione dell'eroe quando esso ad un principio esclusivo s'attiene , e non è perciò dialettico nel suo operare. Ed io mi penso, che è per questa ragione che con calma anzi con certa sodisfazione noi rimiriamo gl' eroi del teatro greco cadere nella ruina ; poichè come essi sono generalmente esclusivi in un principio morale, nella loro caduta l'anima prova un contento a vedere l'ordine morale rifatto nella sua armonia conciliatrice. Farà forse maraviglia a qualcuno come chi ad un principio morale s'attiene possa riuscire non armonico, quasi che opposizione vi sia frai diversi principî, ed il bene fosse pur sofistico : ma sebbene la cosa non è così per se, pure sovente pel limite della nostra mente i diversi principî si presentano opposti. Tutte le verità morali diceva sapientemente Pellegrino Rossi (il più gran martire dell'Italia, barbaramente immolato dai figliuoli adulterini, che che essi vadano spacciando sotto pompose parole, di questa nostra gloriosa madre) sono tanti

cerchi che si raggirano intorno ad un unico centro: ma come la nostra pupilla e debole, così le loro distinte periferie si confondono alla vista, si frastagliano insieme, sicchè ci appaiano sovente intersecarsi, e la loro armonia pare rotta. Ma di ciò avremo altrove a discorrere. Ora un'altra riflessione ci richiama; cioè che avendo noi veduto che la situazione con opposizione, o la collisione, è la più ideale ed artistica; come questa è quella che quasi sempre usa la drammatica e pare che non ne possa fare a meno, forse è questa la ragione o almeno una delle ragioni perchè essa è meritamente tenuta pel più grande e perfetto lavorio dell'arte. Ripetiamo poi quì che la situazione non vuolsi affatto confondere coll'azione; sicchè quando abbiamo detto che la collisione debba risolversi nella conciliazione dialettica, ha da intendersi che ciò si mostri in apparenza, non che si compia nel fatto. Il fatto o l'azione è tanto distinto dalla situazione, che sovente questa è come un risultato d'un'azione antecedente: come era in quell'intreccio di tre componimenti scenici che i Greci addimandavano trilogie, e che Schiller volle, ma non seppe felicemente imitare nel suo Wallestein. Che se talvolta situazione ed azione si confondono insieme innanzi alla nostra mente, e forse sovente nel nostro discorso, ciò addiviene per quella stessa ragione per cui abbiamo detto non discernersi rettamente e non sapersi sovente distinguere l'apparenza della forza dall'atto di questa; poichè come abbiamo innanzi detto, si può appunto con-

siderare la situazione come l'apparenza, e l'azione come l'atto dell'ideale nell'arte.

Se però tanto ci siamo ingegnati a far intendere come la collisione è la situazione più artistica; dobbiamo pur soggiungere che grandi difficolta ha in essa a superare il genio creatore. Imperocchè se carattere dell'ideale abbiamo veduto essere una calma ed una serenità inalterabile, come è possibile che tal calma si serbi in mezzo all'impeto dell'apposizione? come in mezzo al fremito della lutta potrà tenersi l'ideale nella sua sorridente serenità? Qui sta il difficile dell'arte, questa è l'ardua pruova che deve vincere l'artista: ei deve compiere il malagevole intento di serbare in mezzo al contrasto tutta la dignità dell'ideale, nell'opposizione mantenere la sua natural pacatezza. Se però la cosa è malagevole non è impossibile a conseguire; anzi si otterrà sempre che la libera forza dell'ideale spicchi viva in mezzo alla buffera che lo circonfonde, e la pugna contraria appaia dal principio sommessa dalla sua energia. Ponendosi l'eroe in faccia a qualunque collisione come torre ferma che non crolla giammai la cima pel soffiar dei venti, ci apparirà proprio incarnare in se l'ideale e tanto più spiccatamente quanto sarà più minaccioso l'uragano che lo stringe.

Tutto ciò notato, ci rimane in ultimo a considerare i diversi principî onde può venire la collisione. E dobbiamo confessare come non possiamo in questo aderire all'opinione dell'Hegel che fa sorgere la collisio

ne dell'apposizione del mondo fisico, come dall'ordine di natura, o dalla differenza dei fini che gli spiriti si fanno a proseguire; stimando invece che essa è tutta riposta solamente nell'opposizione libera degli spiriti. Nella quale nostra credenza ci rafferma il riflettere, che sebbene talvolta l'opposizione pare che venga dalla natura fisica o da altro, puro fatte bene le ragioni si scorge come un incidente naturale non è al più che occasione alla vera collisione. Così la peste che invade il campo greco nell'Iliade, la morsicatura del serpente Crisa nel Filottete di Sofocle, la malattia nell'Amleto, se a prima vista si manifestano come un principio di collisione, nella realtà tali cose non debbono aversi che come accidentalità a cui l'uomo va soggetto, non come un principio operoso di opposizione, come si richiede nella collisione; se pure non si voglia ammettere una potenza di determinazione nelle cieche forze della natura: e nel fatto in Omero, Sofocle, Shakespeare tali accidentalità non hanno altro valore che di occasioni a far sorgere la collisione. Ma ancorchè le forze fisiche potrebbero implicare una lutta coll'uomo, questa non potrebbe affatto ritrarre l'arte, se non volesse togliere ogni interesse, e distruggere la sua vera essenza. Come di fatti in tal lutta potrebbe ritrarsi la potenza dell'ideale, quando la forza avversa irresistibilmente mena sino alla distruzione dell'uomo, nè ad essa si può opporre schermo di sorte? Mostrare perciò l'uomo sotto il dominio delle forze fisiche sarebbe mostrarlo nella sua impotenza,

non rivelare la sua energia; onde il male fisico non altrimenti che come occasione di collisione può fare la sua comparsa talvolta nel mondo dell'arte. Nè è diversa la cosa quando si tratta di rapporti naturali esistenti fra gli uomini. Imperocchè nell'inimicizia, esempligrazia, tra fratelli, che si cita come una collisione che in ogni epoca l'arte abbia presa a svolgere, ponderata bene la cosa, si scorgerà che non è il vincolo naturale che pone l'opposizione, ma altri incidenti, frai quali quel vincolo rimane d'ordinario in tutto estraneo. Così nel Caino del Byron, nei Masnadieri e nella Sposa di Messina dello Schiller, come nell'Edipo di Sofocle, nel Macbeth di Shakespeare, ed in tutte le produzioni artistiche ove fratelli o congiunti sono messi insieme a conflito, non è perchè congiunti che si accendono alla lutta, ma per cagioni o incidenti tutti estranei; non nel rapporto naturale è il semente del loro contrasto, ma nelle contrarie e maligne passioni che invadono gli animi. Come di fatti potrebbe essere che quei rapporti naturali che sono i principî dell'armonia sociale, fornissero cagione di opposizione e scissura? O l'arte dovrà cercare distruggere e mutar la natura? Onde è da tenersi che la violazione piuttosto di tali rapporti razionali, che si compie colle usurpazioni che una parte vuole esercitare sull'altra, e sarà sempre principio di lunghe e devastanti collisioni. Così i principî usurpatori e lesivi, come le caste, la schiavitù, i privilegi feudali, ebbero nel fatto sempre incontro l'opposizio-

ne della parte lesa, finchè abbattuti, si potettero sulla Loro ruina razionalmente ordinare i sociali e naturali rapporti. E se il povero ora reclama i suoi dritti contro il ricco oppressore, e la ragione grida dovere ancora l'ultima piaga scomparire dalla società, il pauperismo; verrà pur giorno quando tal voce sarà ascoltata, e migliore equilibrio vedrassi nella distribuzione della ricchezza mediante nuovi principî economici, senza lesione di sorta allo proprietà individuale. Se una collisione derivante dalla natura si volesse ammettere, si potrà scorgere solamente allora che una passione si rivela come effetto del temperamento: della quale natura forse con ragione potremo dire essere in buona parte quella smania gelosa che invade l'Otello del Shakespeare. Sebbene però a rettamente giudicare, quì come ovunque è sempre l'uomo che agisce; solo che la sua azione apparisce più derivante da forza di natura, che da piena libertà di spirito. Onde se una differenza si potrà mettere nella collisione solo è da riconoscersi in questo, che l'uomo gittandosi nella lutta si manifesta o come forza della natura, o come spirito. Il primo caso si porge allorchè l'uomo, come nell'esempio antecedente, è trasportato alla lutta per forza di temperamento, ovvero vi è sospinto da violenza di passione che tutto l'invade, come scorgesi in Oreste che muove ad uccidere la madre per fare vendetta del padre oltraggiato, o finalmente vi si trova implicato senza saperlo, come il caso di Edipo involontariamente uccisore del padre e vio-

latore del talamo materno ci manifesta; il secondo caso poi avviene ogni volta che egli con piena deliberazione e perfetta conoscenza entra in conflitto cogli altri spiriti, che pongono ostacolo alle sue libere determinazioni.

Che la lutta dello spirito contro lo spirito sia la più interessante ed artistica; che il conflitto in cui si pone il bene per sottomettersi il male che gli fa opposizione sia non solo dialettico, ma produca il maggiore svolgimento dell'ideale, niuno al certo può rivocare in dubbio. Si è però molto quistionato, se l'arte pone innanzi spettacolo più interessante quando ritrae le umane volontà a conflitto fra loro, ovvero quando esprime la lutta dell'eroe in faccia al destino o ad una potenza generale che contrasta e si oppone ai suoi proponimenti. E si badi che tale differenza risguarda il concetto primitivo, la prima invenzione, la situazione fondamentale in somma; poichè nella esecuzione, ed in quei quadri secondarî onde si suole riempere il primo ordito perchè la favola si svolga piena di vita, il conflitto e l'attrito delle volontà opposte mai non può mancare, se non si voglia ridurre l'arte all'astrattezza della speculazione. Questa situazione fondamentale adunque nel teatro greco d'ordinario è una collisione del secondo genere, cioè esprime l'opposizione del destino agli sforzi dell'eroe; mentre il teatro moderno s'anima a preferenza della collisione degli spiriti fra loro. Il Rozzelli con ragioni più speciose che vere s'ingegna in lunghe pagini

mostrare come il sistema antico meritasse la preferenza sul moderno; quando dall'altra parte, il Menzel condanna ogni opera d'arte che si fonda sul principio antico, dicendo che non pure distrugge la libera e potente individualità, ma lede ancora il principio morale, in quanto che pone nelle mani dell'incredulo tutte le armi del ridicolo. Noi nè ai ragionamenti dell'uno, nè ai detti dell'altro piegando, teniamo che entrambi i principî riescono ugualmente artistici ed interessanti; che se l'uno prevalse presso i Greci e l'altro appo i moderni, non deriva da altro che dalle condizioni esterne della società, alle quali l'arte sempre s'informa nel prendere le sue movenze. Imperocchè presso gli antichi quando la personalità umana non era svolta nella sua pienezza, e quindi le complicazioni varie fra gli individui aveano poco campo, quando le disastrose vicende della vita erano centralizzate nel cieco ed inesorabile potere del destino, una potenza generale dovea formare il principio di contrasto alla natura eroica. Ma sbandata dalla moderna credenza la forza occulta del fato, e rilevata in tutta la sua grandezza la libera individualità umana; dovea derivarne di conseguenza che le umane libertà scontrandosi per via mentre muovono a diversa metà, si urtassero e venissero a conflitto insieme per sgomberarsi il passo a fornire i loro disegni. Noi adunque avendo preso per principio che la collisione richiedesi nell'arte, acciò in mezzo agli ostacoli tutta si svolga la libera potenza dell'i-

deale, non dissapproviamo il sistema antico, e teniamo conveniente all' arte il moderno, o che ponga la volontà pugnante contro la volontà, o la ragione che domini le ribellanti passioni: imperocchè la meta è sempre raggiunta qualunque direzione si prenda.

LEZIONE XIII.

DELL' AZIONE

Quando la situazione è fissata, l' ideale ha in essa ricevuto la sua determinazione; sicchè si sospinge all' ultimo stadio del suo svolgimento esterno, e ne siegue così l' azione: la quale è un momento successivo ed immediato della situazione, come innanzi accennammo. Nel parlare dell' azione prima d' ogni altro stimino opportuno indagare da qual punto debba essa prendere il suo cominciamento per sodisfare ai bisogni dell' arte. La qual cosa sebbene pare a prima giunta che si possa di leggieri stabilire, ogni avvenimento mostrando quasi chiaro il suo principio, pure fatte bene le ponderazioni incominciano a sorgere delle difficoltà: imperocchè riflettendosi si trova che quello che sotto un rapporto si mostra aver ragione

di principio, sotto un altro ordinariamente dipende da complicazioni antecedenti, e talvolta è derivazione di lontane cagioni. Così nel rapimento d'Elena si scorge dapprima il principio della guerra Troiana; ma considerata più largamente la cosa si trova fin nel doppio novo di Leda la cagione di quel rapimento ed insieme della guerra. Gli eventi umani così s' intrecciano nella loro successione che l' uno nell' altro si lega, e fin quando mostrano opposizione il principio di causalità che li governa e li fa fra loro dipendenti non si rivela meno chiaro ed aperto. Dovrà dunque l'artista dalle remotissime cagioni incominciare la sua azione, e per la serie non interrotta di esse menarla allo svolgimento? Così pare che la ragione consigli, affinchè un avvenimento sia esposto veramente nella sua completezza; ma sta incontro l' insegnamento d'Orazio, e quello che più monta, l' esempio di tutti i grandi artisti. Anzi troviamo che chi per tal modo comportossi meglio che opera poetica produsse noiosa e prosaica narrazione. I Ciclici poeti che pensarono compire Omero, da più remoto principio incominciando la loro azione, e per più lunga successione menandola, non ci recano a pezza quel diletto che ci viene abbondante dall' Iliade. Eppure fra essi trovasi un Paniasi, che alcun critico volle fino pareggiare ad Omero, un Antimaco che ha tale splendidezza di forma (cosa di assai gran momento nell' arte) che non cede ai migliori poeti, e da Proclo è posto come il migliore esempio del sublime artistico

e d'un poeta dominato da tutta la potenza dell'estro. Ed una delle principali ragioni perchè ad onta di molti pregi poetici riescono noiosi Lucano e Silio Italico stimiamo che sia l'aver l'uno cominciato l'epica narrazione fin dalle più remote cagioni di quella discordia che produsse la giornata di Farsalia, e l'altro accompagnato Annibale dai sette anni quando giura odio ai Romani in tutta la successione del suo operare. Anche nei tempi antichi della ricca poesia indiana i Purani che seguirono di tempo alle stupende creazioni del Ramayana e del Mahabarata, cedono di pregio assai a questi poemi per il cammino tutto storico che tengono, movendo dalla nascita degli Dei e del mondo per venire dopo lungo cammino alla generazione degli eroi. Anzi dal vedere in tutte l'epoche di decadimento il procedere storico prendere il luogo di quello che fu serbato dai grandi artisti; potremo forse ragionevolmente pensare, che segni l'arte il principio di sua scadenza ogni volta che inchina a questa via. Ma se non dai primi principî e dalle lontane cagioni deve cominciare l'azione, quale sarà mai il punto di sua movenza? Orazio c' insegna che il poeta *in medias res, non secus ac notas auditorem rapit*, ma rimane sempre indeterminato quel punto medio onde conviene esordire. E però a fermare noi con la maggiore precisione il proprio principio dell'azione, potremo per avventura di leggieri spacciarci, dicendo, che quel momento che contiene in se come i germi della lutta e della conciliazione, *sia il* vero prin-

cipio dell'azione artistica. E di vero se una situazione che implica una collisione è necessaria acciò l'ideale si svolga nel miglior modo, ed insieme del contrasto deve esser termine il trionfo; ognuno intende come tale situazione come gitta da una parte l'ideale a svolgersi in mezzo all'opposizione, così dall'altra nella potenza onde si mostra animato fa intravedere la vittoria che riporterà domando gli ostacoli. Ora se una situazione così determinata in un momento successivo si svolge nell'azione, sicchè questa si può dire la traduzione esterna di quella; non si vorrà rivocare in dubbio che l'azione debba ancora correre per un triplice momento, che Aristotile notò coi nomi di protasi, epitasi, e catastrofe; e che la protasi o principio stia in quel punto che manifesta il cominciamento della lutta e potenzialmente il trionfo. E che la ragione in ciò non ci falla ci sta testimonio l'esempio di tutti i classici scrittori. Omero di fatti dall'ira d'achille che infiniti addusse lutti agli Achei incomincia la sua narrazione, come Virgilio da quella tempesta che sbalzò Enea sui lidi affiricani, ed il Tasso dal punto che un divino messaggio disegnò il capo delle armi crociate raccolte sotto Gerusalemme. Procedere che con maggiore scrupolosità fu serbato ancora dai tragici greci non pure in ciascun dramma, ma in quell' intreccio ancora di tre scenici componimenti che addimandasi trilogia. Così la celebre trilogia di Sofocle che volge nel ciclo tebano ha per soggetto della prima tragedia la scoverta di Edipo

successore di Laio; cosa che in se contiene i germi della lutta che si compie nella seconda tragedia con la morte di Edipo nel bosco delle Eumenidi, e della conciliazione che ha luogo nella terza, che versa sul destino dell'amorosa figliuola Antigone.

Fermato così il punto donde ci pare ragionevole che debba cominciare l'azione, ci troviamo in buona parte sgombro il camino nel procedere all'indagine sulla natura dell'azione. Si potrà per avventura stimare che ogni azione sia capace a ricevere una rappresentazione artistica; e tale opinione sarà stata forse cagione che i moderni romantici non si diedero una pena al mondo nello scegliere azioni che convenissero all'arte, onde oltre al non porgerci niente d'interessante, il peggio è che spesso ci fanno cadere nel trivio. Vogliamo perciò seriamente indagare che si richiede perchè un'azione sia ammessa nel dominio dell'arte. Perchè dunque un'azione sia artistica fa mestieri che possa rappresentare l'ideale, a qual uopo deve essa appoggiarsi sopra solidi principî, quali sono la religione, la morale, la patria, un puro amore, l'onore ed altri di simil natura. Solo tali principî che la ragione riconosce, quando si convertono in potenze che l'uomo cerca realizzare nella sua condotta rendono veramente artistica l'azione che informano. Azioni che muovono da basse o luride passioni, da mera bizzarria di volontà, o da qualche cosa di somigliante, per quanto si comuffassero sotto lucide spoglie a poter muovere interesse, lo spirito mai non po-

trà esser sedotto da questi sepolcri imbiancati, per quanto la sensibilità scossa da essi gli facesse violenza. Onde eviti l'arte di volere mettere le passioni a principio d'azione, anzi rappresenti l'uomo informato a sodi principî che alle riluttanti passioni muove continua ed aspra guerra: chè per tal modo quel principio di libertà, onde s'informa l'ideale, rifulgerà della piena sua luce. Con ciò non intendiamo noi che l'uomo stoico sia altamente artistico; quando richiediamo invece l'uomo reale, e sempre l'uomo reale. Questi solamente adempie ai fini dell'arte; chè egli solo si rivela forza libera ed indipendente in faccia alla forza della natura che lo attacca, e tanto più libera quanto è più potente la forza che contrastandola muove più energica la sua resistenza. Onde è che se prima legge di una perfetta azione artistica è che ci si mostri la natura sofferente, perchè possa muovere il patetico; seconda legge ancora più importante è far spiccare la potenza morale dell'individuo nella resistenza. Così solo l'ideale grandeggia, ed è messo nel suo vero rapporto col reale. Se l'azione senza poggiare su base ferma cerca sol commuovere la sensibilità del nostro animo, non ha alcun valore estetico; poichè tutto ciò che non interessa che la sola natura sensibile è indegno della dignità dell'arte. Quando l'azione su fermo principio non si sostiene, si persuada ognuno, non può che o carezzare alquanto la sensibilità esterna, o straziare il cuore col dolore, ma lo spirito rimane sempre vuoto, l'uomo morale punto non

se ne avvantagia ; e l'arte che non è morale non è arte; diceva il Byron. Esempi di cosiffatte azioni s' incontrano assai di frequente nei romanzi e drammi moderni, ed in quei quadri di famiglia, che tanto avidamente suole gustare il pubblico incolto, ma che sono disdegnate dal gusto delle anime nobili e virili, e rifiutate dall'arte. Si ricordino una volta gli artisti che col blandire i sensi rimangono nella sfera del gradevole, non salgono al bello ; e che straziando l' anima collo spettacolo delle sofferenze senza che si mostri la forza dello spirito a sollevarsi da tali torture non raggiungono il vero patetico,che è il colorito naturale del grande e del sublime. Il Giusti con una felice espressione dice che da quelle rappresentazioni volgari, ove corrono furenti e sfrenate le passioni,usciamo ubriachi; chè veramente ubriachezza è l'esaltamento de' sensi. L'arte greca se fu tanto potente, addivenne perchè come osserva M.eur de Rochefort essa sempre informossi alle alte idee della morale, della politica, della religione ; tanto che pare non essere stata l'arte in Grecia ammessa nello stato , che per rendere i cittadini virtuosi, loro fornendo la più nobile educazione. Compresero i greci artisti e massime gli autori drammatici, come vi ha nel popolo un istinto morale, che si fa sempre sentire, per quanto il potere cercasse comprimerlo, o le condizioni varie impedissero di svolgersi ; onde stimarono esser obbligo dell' arte fecondare tale istinto, ed operare per tal modo il perfezionamento del genio proprio della nazione. Come il Gia-

no dei Romani risguardavano essi al passato ed all'avvenire; e sapendo come i popoli hanno a compiere un ministero relativamente agli altri popoli, s'ingegnavano persuadere essere la società un'opera religiosa ed eroica, e però facevano del teatro la storia allegorica della religione; come d'altra parte non trasandavano d'insinuare quella morale privata che conforta le angoscie e turbolenze della vita: onde pare che di siffatto teatro volesse parlare Marco Aurelio quando diceva che per imparare a tollerare i mali inevitabili della vita ed opporre loro un valido schermo non v'era altro mezzo che assistere alle tragiche rappresentazioni. Ispirato in Grecia il teatro e l'arte in generale a tali principî, Eschilo fin volle formolarli, dicendo: il poeta dover gittare un velo sul vizio, e guardarsi di metterlo in luce o sulle scene; imperocchè esso è all'età virile ciocchè l'istitutore per l'infanzia, e però non deve dire se non quello che è utile. Per tal modo la tragedia greca riusciva una vera festa religiosa e nazionale. L'amore come cosa che affievolisce l'anima non avea luogo in essa; e se talvolta trovasi introdotto ha tutt'altro aspetto che di lusinghiero seduttore dei cuori. In Eschilo se apparisce Venere non è la Dea leggiera e capricciosa di cui Ovidio canta le leggi; ma il principio eterno della fecondità e la causa divina della perpetuità dell'essere, sicchè serba un linguaggio sempre severo, come pura comportasi nel suo operare. Ugualmente se l'amore appare in Sofocle si fa vedere come una fatalità che per-

seguita gli uomini, come un male che viene in Antigone ad aggiungersi ai mali misteriosi che perseguitano la razza d'Edipo. Per tal modo l'amore non è una debole passione dell'animo, ma una divinità grave; ed il poeta perciò in luogo di dipingerne le angoscie e i piaceri, ne canta con terrore l'irresistibile possanza; invece di far rivelare agli amanti i loro trasporti, fa dire da quel personaggio complessivo che è il coro, come l'amore è inevitabile per l'uomo. Fin nell'antica comedia di Aristofane (sebbene pare che in questa specie drammatica l'amore fosse proprio in suo luogo) non si tratta dell' amore che di passaggio, e come d'un piacere fuggitivo ; ma non ha esso alcuna parte importante , nè forma l' intrigo come presso i moderni. In generale dunque si può dire, che i principî fondamentali della società sempre animano della loro moralità l'azione nell'arte greca, la quale quindi è altamente ideale. Il rispetto agli Dei, l' osservanza delle prattiche religiose, l'amor pàtrio portato all'eroismo, l'esercizio dell'ospitalità, l'orrore all'adulterio, la fedeltà coniugale, la mutua tenerezza fra padri e figliuoli, la pietà per gl'infelici, tutti i dritti in somma naturali e divini, come potevano intenderli i pagani la cui ragione da mille errori era offuscata , informavano sempre l'azione nella drammatica ed in tutta l' arte greca. Questa azione così informata ad un principio superiore era indicata dal πάθος , col quale era espresso qualche cosa di divino vivente nell' anima dell'uomo e rivelantesi nelle operazioni di lui; esclu-

dendo esso la passione che ha sempre qualche cosa di basso. L' amor sacro di Antigone pel fratello è esempio grandioso del πάθος, che per tutto irraggia l'arte greca. Chè se voglia addursi in contrario l'esempio di Oreste, che pure è menato da cieca passione ad uccidere la madre; quando si riflette vedesi la sua azione fondarsi sopra un motivo tenuto legittimo a quei tempi, sul dovere cioè di vendicare il padre oltraggiato.

Abbiamo voluto forse un po lungamente indugiare su questo punto, mossi dalla cattiva piega che vediamo aver preso per questo lato l'arte moderna. Pare che essa faccia sua dilizia porre a fondamento dell'azione quanto le passioni hanno di più basso; e mentre l'amore era scartato dalla maestà dell'antico dramma, pare che formi l'unico ordito della favola presso i moderni e l'unico motivo di azione. Anzi non contenti essi a ritrarre l'amore violento o dolce, felice o infelice, puro o impuro; hanno ancora voluto aggiungere a questa dipintura una specie di agitazione interna, e di morale turbamento, per cui addiventa un sentimento tutto nuovo. Pare che una doppia natura sia in noi, due uomini si uniscano nel nostro *me;* onde la passione si combatte per se stessa, prendendosi or come una virtù, or come un vizio: essa s'interroga, si esamina con una specie di compiacimento e di terrore, ed or si crede una fatalità invincibile, ora un dolce solletico e conforto dell'animo. In tale specie di turbata esistenza come intanto s'impronte-

rà l'azione di quella serena calma che riveste l'ideale? Nel dimenarsi dell'anima ove il diverso vento la trasporta come rivelerà la libera forza, la grandezza del proponimento? Non è quindi a far le maraviglie se l'arte oggidì è scaduta, quando tale è stata la sua sorte sempre che si è imbrattata del sensibile; ed ha cercato sconvolger l'anima con esagitate passioni. Anche nel mondo greco come Euripide volle lusingare o far piangere nel teatro, ora solleticando, ora premendo la sensibilita, ed il suo esempio fu seguito ed ancora ingrandito, come sempre avviene nel male, l'arte greca andò sempre declinando al peggio sino a Longo Sofista. Badino perciò i seguaci dei romantici a che s'anderà a parare se al morbo che oggi guasta la poesia non viene efficace il rimedio; e vi badino più che altri gl'Italiani, se non vogliono sperdere la ricca eredità del loro genio, e moltiplicare le aberrazioni del Casti che volle seguir le tracce del D. Giovanni e dell'Aroldo. E piucchè i poeti facciano senno su di ciò gli odierni scrittori di musica, ai quali in mezzo ai loro trionfi pronunciamo pur schietto quantunque severo il nostro giudizio, che essi cioè pare che a corruzione or volgano l'arte quando troppo si studiano di piacere, e meglio che l'affetto tendono ad imitare la passione. Ricordino che anche la pittura una volta che abbandonò la via seguita da Giotto sino a Raffaello, e cominciò a volersi mostrare vezzosa, lusinghiera ed allettatrice per due secoli rimase prostrata insieme coll'architettura colla quale ebbe comu-

ne il mai vezzo. Nè può succedere diversamente quando si riflette che l'arte deve animarsi all'ideale, deve ritrarre la bellezza; e la bellezza non sta certamente nel piacere e nell'attrattiva, quantunque non ne vada sfornita, ma è cosa più dignitosa e celeste.

Fermato adunque che debba l'arte informarsi ad un principio superiore, se vuole raggiungere la vera altezza; anche qui conviene notare un altro scoglio ove talvolta hanno rotto anche i più grandi artisti. Se il divino deve inabitare nell'uomo e muovere la sua azione; si badi insieme che sia legato coll'umano ed accordato in tale rapporto, che non appaia come una potenza esteriore che muove e sospinge questo materialmente o fatalmente. Onde Filotteto in Sofocle che è sospinto all'azione da una divinità esterna e non residente nell'animo suo, Priamo nell' Iliade condotto ai piedi di Achille da Mercurio, Achille stesso reso invulnerabile pel tuffo ricevuto nelle onde stigie, non sono modelli da seguirsi nell'arte; come non si vogliono imitare gli scudi ed armi incantate, gli amuleti ed altre simili cose che s'incontrano nel Tasso e nell'Ariosto: chè in tale condizione l'uomo non incarna nella sua azione il libero ideale, non facendo balenare virtù e potenza di sorte. Dovrà l'arte procedere in modo, che il divino all'umano si appalesi identificato: il che si conseguisce allora, che ciocchè è attributo di Dio pare insieme emanare dall'intima natura dell'individuo. Per tal modo mentre da una parte la potenza superiore che domina l'azione appare indi-

vidualizzata, dall'altra questa potenza esteriore all'uomo si porge così immanente nello spirito da costituirne il carattere. A riunire poi insieme convenientemente questi due aspetti giungerà l'ingegno dell'artista sempre, che saprà acconciamente far rimarcare come la prima determinazione all' azione si maturi nell'intimo dell'umana coscienza, alla quale spira un Dio. Allora il cuore dell' uomo si rivela in quel Dio che lo governa nell'interno, anzi pare questo Dio essere il Dio del proprio cuore. Così presso gli antichi quando Amore vedesi che domina i cuori, mentre è esso una divinità esteriore, apparisce insieme una passione che appartiene all' intimo dell'umanità; ugualmente presso Sofocle nell' Edipo coloneo l' Eumenidi in quello che appariscono come divinità esterne, si rivelano insieme come sentimenti interni della natura. Ma niuno meglio che Omero seppe combinare insieme l' azione divina coll' umana; sicchè ogni eroe comparisce muovere dall' interno e dall' esterno al medesimo tempo: così, a citarne un esempio, quando Achille sdegnato contro Agamennone snuda la spada, Minerva che visibile solamente all' eroe, secondo il poeta, gli rattiene di dietro il braccio, mentre pare che come potenza esterna agisce, balena insieme la Dea della sapienza parlante al cuore del giovane eroe ad infrenare l' intemperanza della passione; sicchè quella scena, che visibile si svolge all'esterno si mostra come rivelazione sensata di un' altra scena, che interiormente si è compiuta nel cuore di Achille. In que-

sto magisterio, che conviene pur confessare essere assai difficile e delicato molto pur valse Shakespeare frai moderni ; nel cui Macbeth mentre le streghe appaiono potenze esteriori che decidono della fortuna del principe, pure rivelasi essere i desiderî sfrenati del cuore che rivestono all'esterno quelle forme visibili; come nell'Amleto l' apparizione dello spirito non è che una forma sotto cui si manifesta di fuori il presentimento dell'animo. Innanzi a Dante però ogni antico e moderno ceda per questo lato , e disperi poterlo raggiungere chicchesia. In lui tutto che si mostra azione ineluttabile divina or punitrice or rimuneratrice, non è che l'eternizzazione di quel tormento o di quella gioia, che il malvaggio o il giusto creossi nella prima sua vita coll' operare. L'inferno in tutte le sue varietà di pene e di tormenti non è che prettamente quell'inferno che comincia nel cuore dell'iniquo in questa vita; come il paradiso è la rivelazione piena di quel contento che guaggiù ha inebriato l'anima del giusto.

Il divino e l' umano adunque in armonico cannubio si uniscano nell'azione perchè in essa si riveli l' ideale; e si badi che come predominante il divino si toglie quella libera manifestazione dell'individuo che all'arte è necessaria; così se l'umano si muove solo e non sostenuto rivelerà sempre la sua bassezza e quelle nebbie che ingombrano: e l'esempio cel porgono chiaro gli eroi dell'arte romantica, che facendo a meno del divino, se una qualità buona im-

prontano, deturpata rimane da molti vizî e bassezze.

Del procedere dell'azione quì non teniamo parola; poichè essendo cosa che risguarda l'esecuzione, e che deve perciò variare nei diversi generi, nell'estetica applicata troverà il proprio suo luogo. Onde solo avvertiamo in ultimo, che sebbene attuato il trionfo o la conciliazione dialettica l'azione ha toccato già il naturale suo termine; pure talvolta conviene che prosiegua ancora un tratto, perchè insieme colla sodisfazione materiale la morale ancora si campia. Ond'è che troviamo in Omero che coll'uccisione di Ettore non termina l'azione, ma dopo che le lacrime di Priamo avendo svegliato la pietà d'Achille, la morale sodisfazione della vendetta ha già avuto il suo compimento. Ancora conviene risguardare che se all'azione principale altre accessorie si sono intrecciate, queste vogliono pur avere il loro termine. Onde accortamente il Sakespeare avendo nella Giulietta all'azione principale dell'amore innestato l'altra secondaria dell'odio delle famiglie, anche a questa ha dato una soluzione per non rimanerla pendente. Ma senza più indugiarci, affrettiamoci alla cosa del maggior momento nell'arte, al carattere, che è poi la radice donde l'azione germoglia.

LEZIONE XIV.

DEL CARATTERE

La potenza generale, il principio divino, che abbiamo veduto dover informare l'azione, per reallzzarsi ha bisogno della personalità umana, potendo solo in essa svolgersi sotto la forma individuale, come si conviene all'arte. La personalità umana informata del principio divino che la governa è ciò che addimandasi carattere: onde è che nel carattere riunendosi come in un centro tutti i varî momenti che abbiamo finora descritto della rappresentazione ideale, riesce esso la cosa di maggior rilievo nell'arte. Gli avvenimenti, le situazioni, l'azione richieggono le cure dell'artista, ma non le maggiori poichè; per quanta industria esso manifesta sse nella ricerca d'incidenti importanti e di avventure che veramente interessino, è sempre nella creazione dell'uomo ove grandeggia la potenza del genio, e rifulge il senno artistico. Finchè il poeta avrà inventato un fatto, disposte le diverse parti di esso ed ordinati i diversi elementi, ha innanzi alla mente un quadro completo,

se si voglia, ma ancora inanimato. E che mai infonderà a questo quadro la vita, se non la creazione dei caratteri? Appena difatti si vedranno spiccare gli attori ciascuno fornito d'una propria individualità donde rampolla un'azione determinata; appena se ne faranno intendere le parole, presentire i pensieri, penetrare gli occulti sentimenti, non più si avrà innanzi un semplice avvenimento fornito di qualche interesse, ma si parerà tosto una potenza vivificante, che impone ai fatti di camminare, di svolgersi, di compiersi. Questo soffio animatore che sgorga dai personaggi, spandendosi sul passato lo risuscita e gli dà una vita presente ed indefettibile, diffondendosi sulle aspirazioni dell'avvenire le chiama presenti e le porge a contemplare nella loro ideale esistenza. Se dunque di tanta importanza è il carattere non richiederà egli l'accorgimento maggiore a ben comporlo? Ond'è che meritamente sogliamo tenere le più perfette quelle opere artistiche ove la potenza dei caratteri più spicca e ti abbaglia. Come però nei caratteri sovente anche i più grandi scrittori hanno dato in fallo, però fa mestieri che volgiamo larghe indagini a scovrire quanto richiedesi alla loro perfezione. Il che poi non ci tornerà malagevole quando ci saremo messi nel vero punto d'altezza donde potremo comprendere d'uno sguardo il complesso delle cose. Avendo adunque noi veduto essere il carattere un' individualità completa animata da un principio superiore, s'intende di leggieri dover esso risultare da un complesso di qualità

varie che armonizzano in un principio; deve cioè improntarsi di una ricchezza armonica. D'altra parte la totalità di esse qualità varie deve rivelarsi sotto una forma completa che esprime il principio ideale che le anima; onde il carattere deve pur vestire una determinazione. Infine come è l'idea che anima la personalità materiale del carattere, essendo essa idea immutabile, così fermo e sempre simile a se stesso fa mestieri che si porga il carattere, perchè riveli veramente la sua idealità. Ricchezza adunque, determinazione, stabilità sono le doti fondamentali del carattere, desunte dall'intima sua natura. Così schiarata la via a poter discorrere compiutamente del carattere, allenati mettiamoci nel cammino.

Ed a farci da capo, in quanto alla ricchezza del carattere ci si oppongono coloro che vogliono che il carattere da una sola tendenza esclusiva si mostri animato e non riveli che tratti simili. Ai quali noi rispondiamo che se l'artista procedesse al modo che essi dicono, ci presenterebbe una generalità astratta meglio che l'uomo completo e vivente, come l'arte richiede. L'esempio dei grandi artisti, se non la ragione sganni costoro. Omero di fatti nel suo Achille ci porge come un mondo intero in se, mostrandocelo ora amoroso della madre Teti, ora forte innamorato di Briseide, ora furioso contro Agamennone, ora tutto fede nell'amicizia per Patroclo ed Antilogo, ora smodato nell'ira contro Ettore, or tutto pietoso verso Priamo, or pieno di rispetto per la vecchiaia e per

Nestore, ora feroce nella propria spada. Così egli è l'uomo vero, che in tutte le vicissitudini della vita si offre in tutti i sensi. Dello stesso conio son pure gli altri eroi omerici; e questa è pure l'impronta dei caratteri di Sofocle, dipingendoci egli Edipo, addurne un esempio, buon marito, figliuolo amorevole e tenero padre insieme, prima che piomba nel baratro della più cruda sciagura riconoscendosi figliuolo di sua moglie ed uccisore del padre! Nè diverso è il procedere di Sakespeare; ed in lui Otello, esempligrazia, non è solo un marito che fatto cieco della gelosia si rende l'uccisore dell'amata consorte, ma è insieme il moro di sangue ardente, d'immaginazione viva e brutale, credulo per violenza di temperamento egualmente che per impeto di passione; è il soldato fiero di sua fortuna, e di sua gloria, ma sommesso al potere, e non dimentico nei trasporti dell'amore dei doveri della guerra; è l'uomo nella cui vita dura ed agitata i teneri piaceri dell'amore giungono come una novità che l'incanta, ma dei quali non è sicuro, quantunque generoso e confidente per indole; è infine l'uomo intero, quale le natura lo ha fatto, e non confinato in un sol tratto che ha rapporto immediato con la situazione in cui è posto. Così i grandi maestri ci hanno dipinto gli uomini veri e viventi; mentre quegli artisti (come i Francesi) che hanno voluto incarnare in un personaggio una sola passione, in vece di darci individui reali ci forniscono esseri generali, e quindi un po' vaghi.

Ma a meglio ancora rilevare la grandiosità e ragio-

nevolezza del primo sistema in faccia al secondo, si mettano a paraggio insieme due caratteri dell' uno e dell' altro stampo, come l' Otello di Sakespeare e l'Orismane di Voltaire, e la cosa da sè si farà manifesta. Che se ancora si vorrà persistere nella falsa opinione, si notino almeno gl' incovenienti che ne derivano. Il principale for-e dei quali è di rivestire sempre i personaggi d' una certa tinta romanzesca, e di ridurre per così dire all' amore l' uomo tutto intero: cosa che come è contraria a verità, così d' altra parte restringe il campo dell' arte. Aggiungasi pure che coll'incarnare in se un personaggio una passione esclusiva, mostra una tensione continua verso un fine, e con ciò non muove il nostro interesse, accagionando noi tutte le sciagure che gli sopravvengono all' inflessibilità del suo carattere. Onde quando Oreste non parla e non si mostra preoccupato che della vendetta che vuol prendere della strage paterna sopra Egisto, quando ei tutto vede secondo questa passione, tanto da mostrarla come personificata in lui, non può interessarci: chè un vendicativo, che non è che vendicativo, sieno pur legittimi i motivi di sua vendetta, muove ribrezzo anzichè simpatia nel nostro animo. Ma facciasi che Oreste s'intenerisca talvolta, che mostri non aver chiuso il cuore ai dolci sentimenti di natura; ed allora le sua vendetta apparendo accesa da una potente cagione, c' interessiamo vivamente della situazione, e risentiamo in noi la sua disgrazia. Per l' inamovibile tendenza che Alfieri ha dato ai suoi ca-

ratteri, riesce poco artista certamente. In lui non v'ha cosa che possa far apparire gli uomini diversi da quali si mostrano nel primo comparire. Oreste al veder la tomba di suo padre non risente alcuna tenerezza nell' animo, ma più si rinfocola alla vendetta; Carlo non fa che sempre insultare a Filippo, Merope non sente alcun dolore dello stato del suo figliuolo ramingo, tutta intenta a volgere di continuo la satira ai potenti; Bruto non è vinto da alcuna tenerezza allo scovrire Cesare suo padre, ma nello sfrenato odio più s'accende. Tali uomini che interesse potranno destare, se non hanno neppure colore di verisimiglianza, o si porgono come mostri di natura? Dello stesso peccato dell' Alfieri pecca pure Corneille; il quale formatasi un' idea assoluta della forza dell' anima o che s' eserciti nel delitto o nella virtù; fa che il patriottismo d' Orazio non sente la menoma scossa per alcun movimento della sensibilità, nè il coraggio di Nicomede viene arrestato da alcuna considerazione di prudenza: ond'è che i suoi personaggi riescono tante grandiose statue collocate sopra sublime piedistallo; ma sempre statue rese quasi immobili dal principio che le domina, non uomini vivi e da rappresentare in se un quadro completo e fedele dell'umana natura. Il carattere rappresenti pure spiccata la passione principale; ma sorga questa sul fondo umano, il quale almeno ad intervalli si mostri nudo. L'accorgimento di Shakespeare è sommo in questo: chè anche quando una passione in lui invade un eroe, questi mai non

cessa di far rilucere l'uomo. Macbeth come non è domato dall'ambizione,? Eppure si mostra uomo quando non osa assassinare Duncano, perchè rassomiglia a suo padre ; come Bruto appare uomo quando è dipinto esitante una lunga notte fra le contrarie idee e sentimenti che s' avvicendano nella sua mente e nel suo cuore, allorchè un viglietto gli rivela, che colui che deve uccidere per liberar Roma è forse suo padre! Però se fin qui abbiamo dimostrato che la ricchezza è quella che dà la vera vitalità al carattere; vogliamò pure soggiungere come le diverse qualità non debbono apparire come una folla di tendenze diverse, ma vogliansi rannodare e quasi fondere insieme a formare un tutto: e però il caratlere sia pure ben determinato nella sua ricca manifestazione. Al qual uopo conviene, che nelle movenze varie del personaggio un sentimento predomini, e formi come il principio a cui si rapporti ogni sua risoluzione ed azione; principio stabile ma fecondo insieme. I personaggi di Sofocle sono così eccellenti per questa parte, che raffigurano una scultura, ben determinata nel suo aspetto nella moltiplicità degli elementi che la compongono. Shakespeare è pure ammirabile per questo lato; onde in Giulietta e Romeo, essendo l'amore la passione dominante che determina il carattere, svolgendosi poi questa passione sotto vari lati nelle diverse situazioni secondarie, produce un' altra volta di sentimenti che rivelano la ricchezza del carattere. Non molto felice però per questo lato riuscì Virgilio ; poichè se togli

il carattere di Enea che ha pure una qualche determinazione, gli altri paiono come campati in aria, almeno i principali, essendo meglio condotta la dipintura dei secondarî. Onde assai il superò il Tasso per questa parte, sebbene anch' esso la cede all' Ariosto; come l' uno e l' altro rimangono indietro al Manzoni, sempre maraviglioso nel dare la maggiore determinazione ai tantî svariati caratteri del suo romanzo.

Potrà per avventura in faccia alla ragione parere contradittorio che un personaggio determinato in un solo principio, abbia insieme ricchezza di elementi varî, e vorrassi forse pure accagionare Achille, che mostrando nel suo carattere eroico la forza giovanile, non è poi consentaneo a se stesso quando si mostra tutto preso di dolci affetti per un' amante, per un padre, per un amico. Ma anche a potere avere ciò qualche aspetto di vero quando si considera in astratto; nelle realtà della vita l' uomo di freguente mostra in se questa che alla ragione pare contradizione, cioè che rimanendo simile a se stesso in svariate operazioni si slancia: e però se l'arte deve ritrarre l' uomo reale quale vive nella natura. niuna opposizione della severa ragione potrà intrattenerla nel fornire il suo compito. Vi sono altri principî che tolgono la determinazione al carattere, ma la ricchezza giammai: i quali principî ad ammonimento degli artisti quì verremo noverando. E dapprima quel vezzo che hanno preso i moderni di porre due opposti sentimenti che si contrastano l'imperio del cuore, permetterà mai che il carat-

tere si mostri determinato, per quanto sia l' accorgimento che usi l' artista ? E che non c' inganniamo in così pensare ci sta mallevadore l' esempio del grande Corneille ; imperocchè per aver posto egli il contrasto dell' onore e dell' amore nell' animo del suo Cid, fa che questa lutta interna dà luogo ad una brillante rettòrica, a monologhi pieni di affetto, ma non permette che l' anima dell' eroe in dissaccordo con se stessa si mostri fissa in una determinazione. Non potrassi ugualmente avere determinazione nel carattere, quando la passione che l' informa non sia spontanea, ma riceve di fuori un indirizzo. Così che determinazione mai può improntare presso Racine il carattere di Fedra, quando essa persuasa da Enone a tutti i suoi atti è come ciecamente menata ; o Telemaco presso Fenelon che sui consigli di Mentore si regge in ogni suo atto? La scuola sentimentale d'Alemagna nemmanco può fornire caratteri determinati: imperocchè il sentimentalismo essendo per se mobile e vago, non potrà dare fermezza di sorte a quell' anima che in se vuole esprimerlo. Onde il Werter di Goëthe mostrando un anima ammalata che non sa sopra la passione elevarsi e dirigerla, se può interessarci per la bontà de' suoi sentimenti, non riesce perciò meno un essere vago, fluttuante, indeterminato. Nuoce anche assai alla determinazione del carattere quando il sentimento della propria grandezza in un' imaginazione inferma prende la forma d' una potenza sovranaturale ; chè per tal modo addivenendo l'eroe un visionario, come è di tut-

ta gente di tal natura, mai non si porgerà determinato in un punto: esempio di tale esistenza fluttuante in balìa dell'imaginazione è il Manfredi di Byron.

Ma il principio forse che più nuoce alla determinazione del carattere è l'*ironia*, che ha formato una scuola presso i moderni. Se seguendo l'ironia tutto si prende a scherzo e si ha come illusorio e vano, come mai un eroe informato a questo principio potrà seriamente determinarsi in qualche scopo che prende a proseguire? Se essa è un gioco forse il più ardito dello spirito umano, è lo sforzo che egli fa di vincere ridendo tutti gli obietti che tentano imprimersi in lui ed assoggettarlo, in qual modo colla sua aria distruttiva o sovversiva può permettere che il carattere si determini in qualche principio? E se la determinazione non viene da uno scopo fisso, o da un principio dominante, non sappiamo scorgere su che altro mai si possa stabilire. Dica perciò pure il Solger, seguendo qualche discepolo di Fichte, come Schlegel, Miller, Tieck, che essa ironia communica all'anima coll'azione la più viva un sentimento possente di tutti i suoi doni; chè anche ciò concedendo, sempre l'indeterminazione dovrà accompagnare gli slanci che essa muove. È bello poi il vedere, come gli autori che s'affannano a sostenere qnesto principio con ingegnosi sofismi e vaporose fantasie, che hanno per essi valore d'idee, vogliono trovarlo attuato fino in Shakespeare; quando ciocchè distingue questo autore è quella determinazione ferma che dà ai suoi personaggi an-

che quando la loro grandezza è falsa per lo scopo cattivo che hanno scelto. Forse vorrebbero citare di questo autore l' indecisione ad operare che dimostra. Amleto; ma tale indecisine non essendo nello scopo, ma sui mezzi di compierlo efficacemente, mostra egli saldezza di proponimento, anzi che essere dominato da quella facoltà tragicocomica quale è l'ironia.

Che se quanto si oppone alle determinazione del carattere fin qui abbiamo accennato; ci giovi pure esporre una nostra opinione intorno al modo più opportuno perchè la determiuazioue possa aversi. Altrove stabilimmo come torna meglio prendere i personaggi dalla storia, che crearli d' invenzione; ora qui soggiungiamo che i personaggi storici sono il proposito per poter essere ben determinati. E di vero i Greci che sempre alla storia s'attennero nella scelta dei loro personaggi, riuscirono sàmpreprecisi nella determinazione dei caratteri: onde Fedra, Clitennestra, Ecuba, Medea, Andromaca, Edipo, Ulisse, Penelope e tanti altri sembrano tante statue elevate alla contemplazione dello spettatore, tanto sono finiti i loro contorni. Nè al fatto manca il sostegno della ragione: imperocchè quei caratteri tradizionali, come raccogliendo in se il sentimento di più generazioni, si fanno sempre più espressivi come addivengono più antichi, si vanno più precisando come corrono a traverso l' età, onde rimangono finalmente una cosa maestosa, e ben netti e purgati da ogni vapore di fantasia. Come per contrario si abbandona la tradizione e la storia, le figure come da

una parte s'impiccoliscono, così dall'altra riescono tronfie e ridondanti per quello sforzo che fa la fantasia di volerle magnificare; e nella ridondanza il vero loro volto rimane abbaccinato almeno. Aggiungasi pure che i caratteri inventati non potendo avere altro fondamento dal sentimento in fuora del poeta, avviene che per dar loro maggior risalto si caricano di passioni estranee al sentimento principale, nella quale miscela si fanno vaghi, se non confusi. Particolarmente l'amore per dritto o traverso sempre si viene a collocare accanto al sentimento principale nei caratteri inventati, brillante e mobile come è questo affetto; sicchè accanto al figliuolo, al padre, al fratello, all'eroe trovi sempre l'amante a confonderne i lineamenti. Si corrano i drammi e i romanzi moderni, e s'indichi pure un eroe, se v'ha, che non la faccia sconciamente da vagheggino, o un'eroina che al meglio del suo compito non si porga spasimante. Finchè non si vorrà far caso della storia, si persuada ognuno, non si avranno che figure sbiadate o vaporose senza finitezza di contorni. E ben i grandi geni di ciò s'ebbero ad accorgere; onde se da principio corsero fuorviati, non indugiarono a prendere il retto cammino. Così Racine passò dall'Andromaca al Britannico, dalla Fedra all'Ester, finchè nell'Atalia non ebbe trovato il vero punto d'accordo fra la storia e l'ispirazione a fornire caratteri determinati; e lo Schiller quando dalla storia mosse nelle sue ispirazioni ci potè far ammirare caratteri precisi, che indorno nel cercheresti nelle sue produzioni giovenili.

Ancora gli antichi c' insegnano col loro esempio, che ad avere il carattere determinato fa mestieri che una sola virtù ne sia il fondamento, e che da essa poi sgorghi una ricca varietà di manifestazione. Onde ben furono guardinghi che una sola cattiva azione non macchiasse l'eroe, perchè essa rampollare non potendo dalla virtù fondamentale, alterava la determinazione del carattere. Ma i moderni romantici agiscono in ciò a ritroso; chè una brutta miscela di virtù e di vizî deturpa i loro personaggi, sicchè non arrivi ad intendere qual'è la vera loro indole, ed in quale proponimento sono fermati. Se tutte le bruttezze dell'umana natura mi ritraggono nella Cleopatra o nella Lucrezia Borgía, come potrò mai intendere che sieno esse i tipi dell'amore materno, quando se questo lampo di nobile affetto và disperso o s'offusca in mezzo alle tenebre che lo circonfondono? Nè valga il loro dire di ritrarre la natura umana qual'è veramente, mista di beni e di mali; chè all'arte incombe ritrarre la nobile natura che s'informa all'ideale, e sceverare quella parte abietta che è la più bassa prosa della vita. Nè dunque Byron riesce mai a dare caratteri artistici e determinati ponendo una virtù nelle anime più scellerate, nè Hugo che anche una nobile qualità ritrae sotto le forme più schife o la condizione più abietta. Aggiungasi che non si potrà dire che il carettere sia determinato in quest'unica virtù; poichè ciò forse potrebbe pur essere quando essa si manifestasse come un raggio di luce che mano mano vada sgomberando le neb-

bie che s'avvallano nell'anima, mentre presso i mentovati autori e loro seguaci quella virtù incontrasi come per azzardo, onde essa rispetta l'indipendenza del vizio, pazientemente lo tollera accanto, nè a se si briga di trarre l'interesse dello spettatore.

Ma è tempo che volgiamo la nostra considerazione all'altra qualità non meno interessante del carattere, alla costanza. Lo faremo nella seguente lezione.

LEZIONE XV.

SULLA COSTANZA DEL CARATTERE

Pare ad alcuni che ben determinato il carattere debba serbarsi costante sino alla fine; e veramente anche noi c'indurremmo a così tenere, se il fatto sovente non ci venisse in contrario: sicchè opportuno consiglio stimiamo ancora della costanza tenere un discorso separato. E cominciamo dal notare come Aristotile vide così necessaria la stabilità del carattere, che mai non volle che fosse violata, anche quando l'artista volesse emendare un fallo incorso da principio. E con buona ragione il Maestro di color che sanno fu così severo in questo punto; poichè non potrà essere il carattere vivente espressione dell'idea, finchè non si mostri in tutto il suo svolgimento così a se consentaneo da parere *alter et idem*, come immutabile rimane l' i-

dea nella varietà dei suoi rapporti. Aggiungasi pure che dovendo un personaggio artistico svegliare sempre un interesse, ciò mai non conseguirà se fluttuante si porge nel suo operare; movendo l'interesse dall'idea che in se incarna e dalla costanza nel proseguirla. Se però avea le sue buone ragioni Aristotile, non conviene esagerarle a segno, da riprendere con lui l'Ifigenia; la quale timida da principio ed amorosa della vita, come s'addiceva al suo sesso ed età, fatta poi forte dalla necessità dispregia la morte, e muta l'amore del vivere in compiacenza di gloria. Imperocchè se anche nella vita reale gli uomini più fermi sotto l'imperio di talune condizioni mutano proposito; e Cicerone amante della vita a segno da indursi ad adular Cesare, biasimando la sua parte, per averla da quello ricevuta; quando ogni scampo gli è chiuso porge intrepido il capo al sicario, ed è bello, dice, perire con Roma: l'arte che all'esemplare della vita deve informarsi, potrà bene sotto l'umana condizione presentare i suoi eroi. Onde anche per questa ragione non stimiamo, come molti, meritare il biasmo Virgilio d'aver rotta la costanza del carattere quando induce Enea pio e virtuoso ad abbandonare Didone: imperocchè un duro fato stringeva l'eroe a così fare. Trovandosi egli di fatti in lutta fra la passioue ed il dovere, e dovendo scegliere fra l'ubbidire agli Dei, o rimanersi sposo di Didone, avrebbe dovuto per non mostrarsi dissumano piuttosto che la voce degli Dei sentire quella dell'anima sua: il che quanto fosse conforme a virtù io non

so scorgere. Meglio perciò che nell'abbandono di Didone a noi pare mentito il costume di Enea quando egli straniero ed ospite, affidato a non so quali vaticinî di avere a stabilire una città in Italia, come appena vi pone piede sturba le nozze di una bella principessa col più bel principe di sangue italiano, ed a questo movendo empia guerra, giunge fra le straggi e le morti al talamo di Lavinia. Ove è ita la pietà e virtù dell'eroe quando a Turno toglie la sposa destinatagli dal consenso dei popoli e della madre, e non cura la morte di questa come l'uccisione di quello a raggiungere il suo intento? Confesso che negli ultimi sei libri Enea non mi comparisce più l'eroe di prima, ed in mezzo ai sanguinosi avvenimenti più per Turno che per lui parteggio.

Vogliamo pure avvertire come sovente se a prima giunta pare violata la fermezza del carattere, pure facendosi meglio le ragioni si scorge, che l'eroe non ha cambiato proponimento, ma mutato i mezzi a compierlo. Il che sovente pur avviene nella realtà della vita; e forse la nostra storia contemporanea ce ne fornisce il più splendido esempio; chè Garibaldi accanito seguace di Repubblica, finchè sotto quella forma stimava potersi avere l'indipendenza ed unita d'Italia, suo sovrano pensiero, come vide che meglio asseguirebbe lo scopo prendendo il vessillo del più leale dei re, la mia Repubblica, disse, è Vittorio Emanuele. E così Dante avea pur fatto altra volta; chè vedendo le fazioni divorare l'Italia, nè sperandone per questo l'u-

nità sospirata dall' elemento popolare fiacco nella sua divisione, invoca l' imperio ed i principi tedeschi per il compimento della grand'opera. Non vogliamo però quì trasandare l'opportuno avvertimento, che quando l' arte compie tali mutamenti, che hanno il riscontro in natura, bisogna che si vadano disponendo gli animi a riceverlo, facendoli in certo modo intravedere in talune circostanze accortamente introdotte: chè altrimenti riuscirà forse dispiacevole da un'impressione essere sbalzato bruscamente in un' altra. Accorgimento che non seppe usare il Voltaire, quando fa che Zaira che ci avea prima commossi come amante, d' un tratto abbandona quella situazione alla quale ci avea chiamati partecipi per entrare in quella di figliuola e di cristiana. Nè stimiamo bastare a scusa dell' autore, che avendo dato nella prima scena alla sua eroina un'indifferenza filosofica, la rende così per certa guisa capace di passare d'una in altra situazione: chè noi teniamo che quell' indifferenza filosofica lungi di far intravedere di lontano la conversione, mostra piuttosto inverisimile l' attaccamento sì istantaneo e fermo insieme ad un dovere che ella di fresco giunge a scovrire. Se invece l' autore ci avesse dai primi istanti mostrato Zaira turbata da scrupoli ed inquieta della sua sorte, ci avrebbe forse così apparecchiati a comprendere il malanno che la minaccia, ed il mutamento di lei da principio si sarebbe mostrato probabile.

Vuolsi badare peranche che quando pel mutare del

costume lo spettatore è menato d'una in altra impressione, conviene che in una situazione migliore fosse collocato, perchè ei non se n'abbia da risentire: anche perchè i subitanei mutamenti in natura più d'ordinario verso il meglio che verso il peggio si compiono. Ond' è doppiamente vituperevole il Tasso d'avere violato l'unità del carettere e d'aver l'anima trasportato in uno stato peggiore, quando nel suo Aminta dopo averci dipinto Tirsi uomo sobrio, prudente ed onesto, fa poi che questi induca Aminta, non solo mosto ma timido, a trattar Silvia si pudica peggio che una donna da bagordo, a coglierla cioè ignuda. È forse di uomo onesto sospingere l'amico a tanto vituperio? o di un amante pudico piegare a sì lurida insinuazione? O era questo forse modo d'inamorare Silvia, e non piuttosto d'accendere nel cuore d'onesta vergine consacrata a Diana lo stesso sdegno onde divampò la Dea contro l'audace Atteone? Qui non pure ogni decoro dell'arte va naufrago, ma la fermezza del costume rimane orribilmente violata: e fa veramente maraviglia come la delicata fantasia del Tasso avesse potuto dare in tanto sconcio.

Ma nou reca maraviglia alcuno che presso i romantici non v' ha ombra di stabilità nei costumi; poichè i principî che essi sieguono pare che non la possano comportare. E di vero se tale stabilità si fonda sull'idea, che venendo a prender corpo nell'umana personalità, domina e regge il reale, il fatto; qoando essi romantici muovono dalla realtà e pretendono che l'idea

s'acconci come meglio puote entro l'involucro dei fatti, e sol mostri il suo lume nell' esagerazione e nei tratti risentiti che dà al sensibile; ne viene di conseguenza che il carattere sia mobile,fluttuante,vario come è la natura del sensibile al quale s' informa. Oggidì non è una virtù un' idea che si vuole incarnare in un personaggio, ma il solo vizio si ritrae , anzi si cerca rendere interessante dandogli un andamento nobile e fiero , come si vede nei personaggi del Byron , per non citare le schifos ità maggiori dell' Hugo , de Sue, del Dumas ed altri. Si arriva fino a dare al vizio un atteggiamento sentimentale e malinconico per fare che intenerisca, come col rivestirlo di qualche cosa di grande e di buono si vuol renderlo attraente.Pare che il sistema omiopatico sia penetrato nell'arte e col veleno si pretende cacciar fuori il veleno che dismagra l' umana natura.O forse meglio si può dire che nell' arte come nell'architettura più si amano le ruine, e si ammira a preferenza ciocchè è metà caduto di quello che rimane intero; anzi quella parte che ancora d' intero rimane nel malvaggio, si fa solo campeggiare come una scusa alle sue brutture , guardandosi che la pietà che ispira questa scusa non si elevi fino al rispetto ed all' ammirazione, che solo pel caduto deve essere serbata intera. E così prevertito il gusto, a sì rei principî informata l' arte, postergato così l' ideale che è il riverbero dell' eterna bellezza ; come si potrà avere fermezza di carattere che solo dal lume ideale deriva ? L' eroe correrà vago come la passione

lo mena, improntera quella mobilità perenne ed irrequieta che è propria del vizio e del sensibile, che in se incarna.

Eppure ancorchè la fermezza del carattere non fosse richiesta dall' essenza dell' arte, essa si renderebbe molto utile anzi necessaria ai moderni artisti nella libertà maggiore di andamento che oggidì ha preso l' arte. E di vero qualora colla fermezza del carattere si mantenesse l' unità morale o d' impressione, che è forse la sola richiesta dall' essenza dell' arte, o è certo la principale,ad essa subordinandosi tutte le altre, si potrebbe ben ridere delle unità di tempo, di luogo ed anche di azione, per le quali gli aristotelici menarono tanto scalpore. Circonfusi noi sempre da una medesima idea informante un carattere ben fermo, non ci adontiamo della mancanza di unità materiale, vedendo tutte le parti strette iu modo compatto nell' unità del principio informatore. Ma presentandosi un quadro di avvenimenti varî, nè alcun centro in se riunendoli, e come suggellandoli della sua forte unità; si farà sempre vivo sentire il bisogno dell'unità materiale che pone almeno fra loro un legame esterno.Shakespeare potè ben burlarsi dell'unità di tempo e di luogo, potè sovente intralciare così l' azione da farne quasi scomparire l' unità ; chè gli bastò la fermezza dei suoi caratteri, per trascinare lo spettatore sempre a se stretto con l' unità d' impressione. La quale fermezza di carattere se potè egli far spiccare, come tutti gli attri che lo somigliano; fu per

avere sempre in un eroe incarnata un'idea, che nella sua calma celeste ne vivifica l'affetto. Onde imparino i moderni, che finchè vorranno porre i loro eroi in balìa d'una passione violenta, ancorchè evitassero la brutta miscela di virtù e vizî, mai non potranno avere fermezza di sorte: poichè la passione avendo momentanei i suoi ardori, sommessi a cause esteriori e variabili, come rapida nasce, di breve si spegne, e non potrà quindi animare in modo stabile un carattere.

Il che ci mena ancora ad un'altra considerazione, cioè che la costanza del carattere non è riposta nel far rimanere un eroe sempre immobile e fermo in se in mezzo agli avvenimenti che gli si affollano d'intorno; ma conviene piuttosto che l'eroe sia stabile ma attivo, se vuole interessare: di guisa che il principio, che lo anima si svolga in una serie di situazioni diverse, e si mostri in tutte le facce in una seguela di rapporti varî. La qual cosa non arrivarono ad intendere i tragici françesi del secolo XVII, quando per sodisfare al gusto dominante delle donne e della corte, non incarnarono nei loro personaggi che una sola passione, e quella in ispecial modo dell'amore: sicchè svolgendo nell' unità del carattere solo le affezioni passive del cuore umano, mai non ci porsero una vera e grande azione tragica; la quale perchè sia perfetta, richiede che dal centro si muova per tutti i raggi a riempiere una larga circonferenza, anzichè i raggi menati da varî punti vadano per diversa via ad unirsi in un centro. Poichè tenendo questo cammi-

no lo spirito si ferma e distrae per via, in diversi interessi finchè non ha raggiunto il punto principale; mentre se dal centro si muove verso la periferia, accompagnato esso sempre da un' idea ferma nel variato sentiero che corre, fisso in un punto, non potrà seriamente interessarsi a quanto di estraneo gli si possa parare nel suo corso. Un esempio valga a rendere forse più chiara le nostra idea. Se Racine nella sua Andromaca non fosse stato tratto a voler sodisfare al gusto del suo secolo galante, guidato dal suo buon senso avrebbe forse rappresentato quest' eroina più operosa nel procacciare per ogni modo la salute del suo piccolo Astianatte, e per tal modo nelle situazioni varie tutta avrebbe potuto svolgere la ricchezza dell'amore materno, anzichè rimanersi passiva a sciogliere vani lamenti sulla sorte del suo figliuolo. Ma porgendoci l'autore Ermione personaggio dominato dall'amore come quello che dirigge e fa avvanzare l'azione del dramma, ne siegue che non pure Andromaca appare costretta a subire passivamente una situazione tanto inevitabile quanto infelice; ma Ermione stesso ancora non c' interessa, perchè dominato da sua passione in vece di produrre con la sua operosità il corso dell' azione, non fa che rapportare ad essa passione quanto gli si para, e se opera è solo per sottomettersi gli avvenimenti che arrivano per sodisfare alla sua passione. Ond' è che in tale condizione l'interesse drammatico svaga in direzioni varie, e con pena si riduce ove l' autore vorrebbe mantenerlo rivolto.

Ben seppe Shakespeare evitare questi sconci con la convenevole creazione di caratteri fermi ma operosi. Così egli nel Riccardo III delineato il carattere di questo iniquo, lo svolge menandolo d' intrighi in intrighi; ond' è che ad ogni nuovo successo di sue malvagità s'ingrandisce in noi quell'odio che il suo genio infernale ci avea da principio ispirato, ed a questo sentimento va pure a finire ogni moto di pietà che risentiamo ad ogni nuova vittima che vediamo cadere. Riccardo III per tal modo fermo ed operoso nella sua malvagità, ci tiene sempre a se stretti nell' unità d' interesse e d'impressione.

In conclusione a quanto fin qui abbiamo esposto sulla fermezza del carattere ci piace in ultimo avvertire, o meglio ripetere ciò che innanzi abbiamo detto, cioè che questa qualità mai non si potrà pienamente conseguire quando da principio il costume non è bene determinato. Onde tutti quei falsi principî che contrastano alla buona determinazione del carattere, impediscono ancora che si mantenga fermo ed a se uniforme. Per contrario quando con tutta nettezza da principio si è stabilito il costume, è assai difficile che perda l' artista quella prima lucentezza di vedere, e dia nello sdrucciolo di variare l' indole e l'operare di un personaggio. I caratteri di Sakespeare si tengono sempre fermi ed incrollabili perchè sono scolpiti con tutta precisione e nettezza. Appena in questo autore i personaggi sono conosciuti, appena è posta la loro situazione, essi mostrano avere già fatta la loro scel-

ta; ed ognuno sa ciò che essi desiderano, ciò che temono, quello che amano o che odiano; i doveri in essi non si combattono, come non sono in contrasto gl'interessi ; la coscienza non si mostra fluttuante, come non sono vaghe le affezioni. Appena Macbeth si è volto al delitto, alcun filo più non lega le sue azioni alla virtù; la madre di Amleto non ha misura, non mostra peritanza negl' incettuosi amori nei quali si è da principio intabaccata, essa è una sfrontata colpevole che conosce il delitto e lo commette ; lo scellerato Claudio non ha vita che nel suo delitto. Macbeth pur sente una pendenza alla virtù , ma non può seguirla ; la madre d' Amleto potrebbe amare il pudore e trovarsi felice nell' adempimento del suo dovere , ma la sua natura la trascina al delitto, lo stesso Claudio vorrebbe ancora poter pregere, ma non lo può. La veduta del filosofo rischiara così in Shakespeare l'immaginazione del poeta; onde mentre fa vedere gli elementi tutti onde si compone l'umana natura, si scorge un elemento che domina a soffocare tutti gli altri, e mantiene con tal predominio inalterabile la costanza del carattere.

Parlato fin quì alquanto distesamente, come ragione richiedea, dell' importante materia dei caratteri , ancora un istante vogliamo intrattenerci ad indicare il modo opportuno a tenersi nel delinearli. E richiamando il fatto di tutti i grandi artisti, troviamo che per due vie diverse hanno essi proceduto: cioè o hanno sotto brevi parole esposta l' indole d' un personaggio ;

o hanno saputo questo collocare in tale situazione, che movendosi ad operare ha già rivelata la sua genuina natura. Questa seconda via noi reputiamo aversi a preferire, tra per essere più artistica, in quanto che sotto il sensibile dell' azione ci rivela il principio ideale che informa il carattere, e perchè in modo drammatico mostrandosi a noi il personaggio qual'egli è, ci fa così potente impressione, da non dimenticarlo mai come da principio l' abbiamo conosciuto.

La quale dimenticanza di leggieri può avvenire quando l' autore si fa narrativamente ad' esporre le qualità buone che informano l' eroe; anzi forse sempre addiverrebbe se una volontaria attenzione non poniamo ad imprimercele nella memoria. Onde stimiamo che quando il primo modo non si potrà tenere, sia buono che l' autore ci descriva il ritratto fisico del personaggio, facendo che ogni qualità esterna apparisca rivelazione della virtù dell' anima: poichè per tal guisa quasi innamorandoci di quella cara figura che concreta e vivente ci è posta innanzi alla fantasia, la terremo sempre presente nel corso del suo operare. Il qual modo è pure opportuno anche per la ragione che si soddisfa per esso al naturale desiderio di conoscere le fattezze di quello, verso cui è tratto l' affetto del nostro cuore. Non s' intenda però che il narrare le qualità buone dell' eroe sia mezzo vietato dall' arte per la rivelazione del carattere, quando molti illustri autori così fecero, e Virgilio fra gli altri, che ci fa conoscere Enea in quelle sue parole; *pietate insignis et ar-*

mis.Solo vituperiamo che quando questo modo si tenga si vada molto per le lunghe, forse per far conoscere per tutti i lati un personaggio, anche nelle sue qualità secondarie e subordinate. Il quale manco non sappiamo perdonare al Rosini;e forse buona parte della freddezza che proviamo nel leggere i suoi romanzi deriva dal vezzo che ha di voler scrivere come la biografia d' un personaggio prima che l'introduce a figurare nell'azione.

E il fatto del Rosini ad un'altra considerazione ancora ci chiama sul modo di delineare il carattere ; ed è, che quello che d'ordinario guasta il ritratto è la smania di troppo dire, e troppo ad un tratto, e troppo voler fare conoscere l' uomo dal primo suo presentarsi. L' arte vera, ma insieme difficile della dipintura dei caratteri teniamo che stia tutta nel saperci presentare in prima alcuna parti dell' imagine; poi dalle cose più leggiere ed esterne saperci acconciamente far discendere nel fondo del cuore; sempre qualche qualità nuova mostrarci, ma per modo che sempre armonizzi coll' idea già formataci, e come la ribadisca e svolga per tutti i lati:quando ciò non si sa fare, è da confessare che non è l' uomo della natura, l' uomo vivente della vita reale che ci è posto innanzi. A guastare per questo verso il carattere, riflettiamo col Tommaseo, nuoce la profondità del pensiero; poichè nella meditazione del tema addentrandosi profondatamente l'artista, la mente quasi di necessità ne viene a toccare gli ultimi confini, e l'artista vuole da principio es-

porre quanto ha già presente, senza risguardare alla necessaria gradazione delle cose. Al che si dovrebbe tanto più badare in quanto che in quel vasto accentramento che si compie, debbono certo sparire quelle minute gradazioni, che vanno mano mano modificando all' infinito l' essenza del soggetto, e così si offusca almeno, se non si sperde, quel carattere d'individualità che l'arte essenzialmente richiede. Non si stimi però che la profonda meditazione debba assolutamente menare a questo sconcio; chè quando si ha vivo il senso dell' arte ogni naufragio si evita. Esempio ce ne porge Dante; il quale sebbene sia l' artista che più ha approfondito il suo soggetto come nel tutto, così in ciascuna sua parte anche minima, pure ha una maravigliosa arte nel graduare e sempre accrescere la dipintura de' suoi personaggi, nè mai da principio ce li presenta tutti intieri neppure nella loro fisonomia esterna. Che se si oppone in contrario l' altro ugnalmente grande esempio di Shakespeare, che come di slancio e senza gradazione fa sovente che procedano i suoi personaggi nel maturare un' azione, come nel rivelarsi, noi non ci spaventiamo a tale citazione, e ne ponderiamo il fatto. La quale ponderazione ci rivela, che se Shakespeare fa violenti nel manifestarsi e nell' agire i suoi personaggi, ben era a ciò indotto da un alta ragione: imperocchè se diversamente si fosse comportato non ci avrebbe dato la fedele imagine di quella rozza età mezzana, quando subiti e come involontari sogliono essere i delitti, spontanei e irreflessivi

gli uomini nel loro aprirsi come nell'operare, quando il Duca di Borgogna assassino del Duca d'Orleans dichiara, che il diavolo l'ha tutto in un punto sospinto a quel delitto. Ma riflettasi pure, che in mezzo alla violenza dell'azione, il gran drammaturgo se fa d'un tratto conoscere il personaggio e lo porge scolpito, pur non lo rivela per tutti i lati, e da quella statua sbozzata mano mano va cacciando fuora i più delicati delineamenti, finchè in ultimo la mostra in tutta la sua forbitura, e messa in un cumulo di relazioni varie con tutti gli oggetti circostanti.

Assai cose ci rimarrebero a dire sul carattere; ma a non troppo dilungarci, tanto più che in altra nostra opera anche a lungo ci siamo intrattenuti in cose che quì tralasciamo, ci pare bastare quanto abbiamo detto; che era il più necessario.

LEZIONE XVI.

RAPPORTO DELL' IDEALE COLL' ESISTENZA ESTERNA.

Per l'azione del personaggio l'ideale, già cinto di corpo nel fantasma, passa dal dominio interno della fantasia a rivelarsi sensatamente nel mondo esteriore; onde qui dobbiamo ancora considerare in qual rapporto il carattere, che è l'ultima determinazione vivente dell'ideale, deve porsi coll'esistenze che lo cir-

condano, ed in mezzo alle quali svolgendosi deve serbare inviolata le sua idealità. Ed a procedere quì con ordine e chiarezza, cominciamo dal notare che di diversa natura sono tali rapporti, come sono diverse le esistenze colle quali si stringono. Così dapprima ci si mostra l'uomo circondato dai rapporti di luogo, di patria, di tempo, di clima; poi dovendo egli far servire la natura, sovente restia, ai suoi usi e bisogni, in un altro rapporto l'umana industria si trova stretta col la natura fisica; in fine posto naturalmente l'uomo a vivere in mezzo alla società, e in essa dovendo svolgere la sua esistenza, si trova circonfuso dai rapporti di famiglia, di condizione, di costumanze, di religione ed altri. Tutto questo mondo intanto così svariato, in mezzo al quale deve muoversi il personaggio, fa mestieri ch l' arte rappresenti in modo, che non vi appaia dissaccordo di sorte fra esso ed il personaggio che lo anima. E come questo personaggio in se incarna l' ideale, così pure conviene che ad aversi l' armonia il mondo circostante sia nell'arte rappresentato d' una maniera ideale, cioè in modo che in se lo rifletta anzi che offuscarlo. Ma como mai il mondo esistente rappresentato dall' arte potrà esprimere in se l' ideale? È questa la quistione più difficile e delicata: che noi divideremo in diversi punti, perchè più chiara e completa se ne vegga la soluzione.

E cominciando dal risguardare il mondo fisico; l'uomo che ha in esso sua dimora deve apparir libero, ed insieme legato con esso in armonioso accordo: ar-

monia che può presentarsi o come un legame interno che unisce l' uomo alla natura circostante, o come un prodotto dell' umana operosità ed industria, o infine può considerarsi il mondo come un teatro in cui movendosi l'uomo si studia aromnizzare con esso, serbando sempre intatti i dritti di sua libertà.

Quando l' accordo fra l'uomo e la natura fisica si rivela come cosa naturale, non prodotto dall' umana operosità, allora trovandosi la natura per se stessa determinata nel suo aspetto, conviene serbarla qual' è, ed i grandi maestri di fatti non hanno fatto che fedelmente ritrarla. Lo Scamandra, il Simeonte, i golfi, i mari descritti da Omero sono stati dai geografi riconosciuti quali il poeta li avea ritratti, e l' Ampère ha fatto rimarcare in un suo libro per ogni lato l'esattezza dei poeti greci nel descrivere la natura greca, se non quale è, almeno come le testimonianze storiche attestano essere stata a quei tempi antichi. Ugualmente se si vuole vedere nella realtà quanto Virgilio descrisse nel VI libro, non ha che ad arrivare a Pozzuoli, ove troverà puntualmente il lago Averno, monte, e la camera della Sibilla, e tutto che ivi è minutamente esposto. Arte neppure ignota agli Italiani, fra i quali lo stesse Ariosto forse primeggerebbe, se non avesse a cedere il luogo al solo Dante. Il quale non pure tutta Italia descrisse colla più esatta precisione geografica, ma ancora i luoghi parziali: come può vedersi nel canto XX dell' Inferno, ove ritrae il lago di Garda, di Mantova e di Peschiera, e nel canto VIII

del Paradiso ove con tutta esattezza segna i confini del regno di Napoli, ed il golfo di Catania. Sebbene tale accorgimento non ebbero da principio i trovatori e troveri del tempo mezzano, i quali nel cantare le storie della Bibbia ponendo in Gerusalemme la scena, nelle descrizioni locali niente non serbano di vero, dal nome della città in fuora. Bisogna però notare che nel dipingere la natura fisica non sempre vuole l'arte serbare la stessa fedeltà;anzi nei diversi generi poetici stimiamo aversi a procedere diversamente, secondo che vario è lo scopo e l'intento a cui si mira. Onde se la lirica impresta le immagini dalla natura a solo scopo di rivelare in esse espressi i sentimenti dell'anima, quale bisogno avrà di attenersi a fedelmente ritrarre quanto si para sott'occhio? Diversa è la condizione dell'epopea, la quale avendo a narrare fatti avvenuti in un dato luogo, e dovendo nella obiettività reale il tutto esporre, in gravi impacci e sconci caccerassi se nelle descrizioni non procede fedelmente. Quantunque non è da stimarsi che debba la fedeltà andare tant'oltre da richiedersi una copia servile; sicchè, muova scandalo ogni piccolo lineamento che si muti o trasandi. Con queste norme descritta la natura fisica, reca molto utile all'arte, non pure per quella determinazione netta che sempre hanno i luoghi reali; ma ancora perchè sovente dalla condizione fisica di tali luoghi dipende in gran parte la verisimiglianza degli avvenimenti, ed anche la verisimiglianza relativa dei caratteri; attemperandosi sempre l'uomo

secondo le condizioni locali sotto le quali incontrossi a nascere. Però come lo svolgimento dell'avvenimento non deve apparire subordinato e come dipendente dalle condizioni del luogo, ma solo in armonia con esse; per egual modo gli eroi mentre debbono rivelare in se quel segreto legame che stringe l' uomo alla natura, non deve questa apparir punto come una forza meccanica che li sospingesse fatalmente, ammorzando ogni principio libero, che fa l' uomo padrone di se. Così in Ossian gli eroi sono sempre melanconici, in armonia con quella morta natura che abitano ; gli eroi spagnuoli sono immaginosi ed ardentl; come è naturale a chi nasce sotto una zona scaldata: ma se la natura fosca o calda ispira gli uni e gli altri alla malinconia o al brio, non ne regola e governa l'operare. Vogliamo pure qui soggiungere che i soggetti tolti dalla storia molto s' avvantagiano sui finti per questa lato : poichè in una creazione libera è assai malagevole che l' immaginazione arrivi a comporre così perfetta quell' armonia che ha l' uomo con la natura, come ci si porge quando la natura stessa informa è dà il conio al carattere nazionale.

Fin quì l' armonia dell' uomo con la natura l' abbiamo considerata come esistente ; ma spesso essa si manifesta nell' arte come un prodotto dell' umana operosità. L' uomo debole come egli e sfornito di tutto nel suo apparire in mezzo al mondo, deve con la sua industria trasformare gli oggetti della natura a sopperire ai suoi bisogni, e procacciare indefinitiva-

mente il suo svolgimento; e quando egli ciò compie gli oggetti tutti appariscono dominati dalla sua volontà, la natura intera si mostra quasi umanizzata. Che se ciò interviene di continuo nella vita, ed i prodotti dell' umana industria ogni giorno si fanno più portentosi ; l' arte che deve svolgere la maggiore potenza umana, ed ha bisogno che i suoi eroi abbiano più potenti aiuti a compiere i loro fini più elevati, non può trascurare di mettere in mostra tutta la loro energia a sottomettersi la natura e farla servire ai loro computi. Ma qual modo dovrà l' arte tenere per mettere in rilievo l' armonia della natura coll' uomo per opera della libera potenza di questo ? La norma più sicura pare si possa ridurre a ciò.

L' uomo finito essendo per ogni verso in suggezione della natura, e dovendosene affrancare per potere in se esprimere il libero ideale, potrassi incontrare in due condizioni ; o la natura si lascia facilmente domare, e non oppone resistenza all' adempimento dei fini che esso si propone, ovvero presenta degli ostacoli che si debbono sormontare coll' energia dell' opera: sicchè, in ogni caso bisogna che si facciano sparire le miserie dal mondo dell' arte. Ma come ciò conseguirsi, se l' uomo dell' arte è sempre un uomo che rimane nella condizione finita, e sommesso quindi in ogni tratto a bisogni ed impacci ? L' ideale adunque pare che nell' incarmarsi all' esterno s' incontri in tali rapporti che impediscono la piena manifestazione della sua virtù infinita. Ciò in parte è vero, ed è la dura

sorte in cui cade lo spirito ogni volta che nella sorda ed inerte materia deve rilevare la sua potenza, e discendere dalla sua pura sfera fra i tumulti d'una burrascosa esistenza ; ma l' arte deve ingegnarsi di attenuare per quanto è possibile tale inevitabile condizione : onde i grandi autori con fino accorgimento hanno appena accennato alle miserie che ingombrano l' umanità, confinandole nel fondo della scena, quando non potevano farle svanire. Così Dante non ci descrive i tormenti che straziavano l'ultima ora del Conte Ugolino, nè fa raccontare a Francesca la sua barbara morte ; ma solo di lontano fa intravedere la potenza della fame, ed accenna fuggendo come Caina attende chi spinse in vita l' innammorata coppia. Onde ognuno può scorgere quanto senno mostrano i romantici, i quali pare che tutti si deliziano a tormentare gli spettatori collo spettacolo delle più dure miserie, nè credono che possa morir bene un' eroina, se non mostri come il veleno vada sconvolgendo e corrodendo la sua vita.

Per questo bisogno che ha l'arte di eliminare quanto più puote il corredo delle miserie che stringono l' umanità, la fantasia slacciatasi dal presente è corsa a preparare la scena in altra età, ove pare che la natura da se cercasse sodisfáre ai bisògni della vita: si è così creata l' età dell' oro. Ma tale età, che ha la sua più larga dipintura nell' idillio, se a prima giunta pare essere il degno campo ove l' ideale possa lumeggiare di tutta sua luce, pure non è così : imperocchè

la libera potenza di questo non si svolge in essa veramente. L' uomo dell' idillio rimane in tale povertà di spirito che non può muovere alcuno interesse; tanto più che il suo mondo si vede non essere il nostro, nè vorremmo in tutto trovarci ad abitarlo. Ci sara piacevole l' età dell' oro perchè in essa

> Non era ancor la scellerata sete
> Del crudel oro entrata nel bel mondo;
> Viveansi in libertà le genti lieti,
> E non solcato il campo era fecondo

ma niuno può vagheggiare ai giorni nostri quella felicità che deriva dalla mancanza di ogni operosità ed industria, quando

> Nè fatte ancor le madri eran dolenti
> Dei morti figli al marzial lavoro,
> Nè si credea ancora la vita ai venti,
> Nè del gioco doleasi ancora il toro;

nè v' ha persona che voglia aver sua casa una fronzuta quercia e grande, che ha mele nel tronco, ghiande nei rami per apprestargli l' unico cibo concesso: ond' è che l' idilio ci annoja per la sua frivolezza, lo scrivesse pure un gran poeta come Gesner. Epperò meglio che la finta età dell' oro, l' età eroica stimiamo essere acconcia alla rivelazione dell' ideale, come innanzi lungamente mostrammo. In essa di fatti come da una parte non v' ha quella povertà d' interessi che fa gretta l' età dell' oro, ed affetti grandiosi anzicchè frivoli campeggiano, e l' uomo in tutt' altro che bamboleggini pone la sua delizia; così dall' altra l' eroe stes-

so colla sua forte individualità sommette la natura a farla servire ai suoi bisogni, e colla potente industria del suo spirito, come colla bravura del suo coraggio rivela tutta la virtù recondita dell' ideale che in se incarna.

Finora abbiamo risguardato l' uomo dell' arte come essere della natura nei suoi rapporti con la natura fisica ; ma essendo egli ancora un essere morale, trovasi come tale in più ampia sfera di rapporti col mondo morale. A soddisfare egli di fatti ai bisogni del suo spirito deve accordarsi coi costumi, con le usanze, con le leggi del società in mezzo alla quale vive : onde l' arte deve in questi rapporti collo spirito pubblico risguardarlo, se vuole porci innanzi l' uomo reale. Ed eccoci qui chiamati ad un' altra seria ed importante considerazione, a risguardare cioè l' arte nei suoi rapporti collo spirito pubblico. Se essa esistesse per se, rimarrebbe sciolta da tali rapporti ; ma come essa esiste per un pubblico che la deve contemplare, e gli attori , esempligrazia, d' un dramma non solo parlano fra loro, ma ancora con un pubblico che vuole e deve comprenderli ; ne siegue che le forme dell' arte non pure debbono armonizzare col carattere che esprimono, ma benanche cogli altri uomini che si fanno ad osservarle. Ed è però che gli artisti hanno sempre scelto il soggetto da un passato più o meno lontano, ma di cui le ultime risonanze non erano ancora cessate. Imperocchè per tal modo da una parte addrizzandosi alla memoria che abbraccia piuttosto

le cose nel loro carattere generale, non si trovavano impacciati colla minuta realtà; dall' altra il presente riverberando ancora di qualche raggio di quel passato non in tutto spento, non si rendeva questo inintelligibile al pubblico che era chiamato a contemplarlo. Così Omero scrisse i suoi poemi quattro secoli dopo la guerra di Troia, come i tragici greci scelsero sempre soggetti di tempo lontano; ma non tanto che una parte della vita di quel tempo non rimanesse ancora trasfusa nel vivere contemporaneo. Di fatti come da un lato cansarono il fallo dei ciclici poeti, che ritrassero il trasferimento dell' età eroica nella storica per opera di Ercole; così dall' altro trasandarono gli antichi eroi pelasgici feroci guerrieri, e gli antichi Dei, restandosi agli eroi dell' età Eolia mescolati ai nuovi Dei, gli uni e gli altri fulgidi di tutto lo splendore della giovinezza e della poesia. I grandi artisti italiani ugualmente sempre, ed ora più che mai, furono accorti dichiamare a rivivere nell' arte l' evo mezzano, da noi ben lontano, ma che ancora manda il suo raggio nel presente, essendo la società moderna surta sulla base di esso, svolgendo o ripurgando quegli antichi elementi. Trasferendosi pertanto l'artista in una società antica, di cui la memoria conserva solo i generali lineamenti, rimane libero d'intessere colla fantasia i particolari gli ultimi finimenti; solo è mestieri che nel suo libero procedere si ricordi, che il pubblico al quale egli parla vuole comprendere quanto ei dice, e non s' induce volentieri a seguirlo in un

mondo che fosse diverso da quello che ha presente nella realtà.

Da ciò si fa poi ben palese, come in ogni creazione artistica due elementi s'incontrano ; uno obiettivo, cioè la realtà storica, l'altro subiettivo, che è quello che aggiunge la libera fantasia: elementi che in felice accordo debbono combinarsi a formare un tutto armonico e vivente, che non contradica alla tradizione ed interessi insieme colla vitalità presente. Come però v'ha due scuole, che l'uno o l'altro elemento vogliono che esclusivamente domini nell' arte ; così dobbiamo alquanto fermarci a notare gli sconci ove mena l'esclusività, perchè meglio si ribadisca il principio dell'accordo da noi stabilito.

E dapprima quella scuola che vuole solo l'elemento subbiettivo giunge a considerare la tradizione e la storia come cose affatto non esistenti per l'arte ; e M. de Voltaire in una lettera a M. de Cideville pretende apertamente che l'artista non abbia ad impacciarsi della storia, ritenendola come un ornato esterno ed indifferente, che è meglio tralasciare, acciò la passione tenga più libero il suo corso. Ma noi rispondiamo francamente a Voltaire, che distrugge l'obiettivo per sostituire la subiettività del poeta deriva da troppo brutta sorgente ; dall'ignoranza cioè del passato, o da debolezza dell'artista, che non sa scorgere la contradizione frà l'obietto che rappresenta e le cose e le persone alle quali le assimila. Chi di fatti non dirà derivare da ignoranza o debolezza quanto Hans

Sachs rappresenta Iddio, Adamo, Eva, i Patriarchi con tutta la gaiezza spensierata dei borghesi di Nuremberg? Chi non ride vedendo Dio insegnare ad Adamo il catechismo, i comandamenti, il *Pater noster*? Che se non sempre nell' ignoranza si può scorgere la sorgente della mancanza d' obiettività; deriva essa certo dall'orgoglio, non meno funesto all' arte, di considerare solo artistiche le forme proprie e della propria società.

Da questo orgoglio mossi i Francesi del secolo passato chiamarono gusto classico il rappresentare tutte le cose alla francese, e Voltaire dicea aver la Francia perfezionato le opere di arte antica; nè Shakespeare potè aver l' onore delle scene francesi se non dopo essere stato guastato nelle sue parti più preziose per essere camuffatto alla francese. Seguendo tale principio non v' ha eroe di qualunque tempo e nazione, che non vestisse la divisa della corte francese; ed Achille nell' Ifigenia in Aulide è la miniatura d' un principe francese, come Assuero nell' Ester di Racine è il vero ritratto di Luigi XIV. Peccato che questo brutto contagio si è talvolta attaccato anche a qualche classico scrittore spagnuolo; ed assai ci dispiace vedere nel dramma di Calderon « La Vita è un sogno » che sebbene la scena fosse in Polonia, pure i personaggi non hanno altra impronta che quella del calore spagnuolo. Tale sconcio si potrebbe passare se i più brutti effetti non producesse, principale dei quali è una freddezza nel pubblico che giunge fino al disgusto. Che

se ciò non si mostra molto visibile in qualche dramma, è solo quando il fallo rimane coverto in buona parte da grandi pregi d' esecuzione, e dalla più forbita eleganza di stile: ma come il pubblico non è distratto da tali nobili doti, si risentirà subito contro il poeta delle menzogne che gli porge. Così avvenne al Lemorre che rappresentando il suo Guglielmo Tell, come il pubblico s' avvide che il liberatore della Svizzera parlava ed operava in modo troppo discordante dalle idee che esso ne avea, non pure si rimase indifferente, ma indignato proruppe in biasimi aperti, Nè può riuscire altrimenti, massime quando la smania della subiettività giunge a tal segno (e non è raro il caso) che induce a trascurare fin ciò che dovea formare il fondo della rappresentazione, per porre sottocchio quegli accidenti insignificanti e circostanze giornaliere, che sono la parte prosaica dell' esistenza. Nè è vero d' altra parte che il genio distrigandosi dalla storia, rimane più libero nelle sue creazioni, che anzi si trova ad ogni passo impacciato da dure leggi convenzionali, e da frivolezze tanto più penose in quantoche disconvengono dalla natura delle sue creazioni ideali. La rappresentazione subiettiva adunque è da ributtarsi come falsa.

Ma se la maniera subiettiva è falsa, sarà poi vera l' objettiva? Noi nol crediamo. Essa ha preso voga in Alemagna, ove gli artisti con quella longanimità di meditazione, che è propria di quella nazione, frugando instancabilmente negli archivii e raccolto tesoro

immenso di erudite notizie, l'hanno trasfuso nell' arte. Essi dopo aver scavato fin nelle viscere le età passate per trarne fuora i più reconditi elementi, sono giunti a dare all' arte la maggiore esattezza storica: ma con ciò se hanno sodisfatto alle voglie degli eruditi, ai veri bisogni dell' arte non hanno adempiuto. Imporocchè avendo in faccia all'esattezza storica sagrificato il valore intrinseco delle cose ci hanno porto delle immagini mute, e non capaci a muovere alcun interesse. Come di fatti potea parlare al sentimento quello che composto con le seste d'un antiquario, non riceveva vita dal soffio dell' ispirazione? Come ci poteva interessare un mondo che solo una paziente operazione avea potuto raccozzare nelle sue membra sconnesse, e fargli prendere una figura? Un lavoro prettamente storico ci dà l'immagine di quelle mumie, che serbando un esterno legamento nelle loro parti, mancano di quel principio organico che dà movimento, vita, colorito e freschezza alle cose. Il vero computo adunque dell' arte è di comtemperare insieme l'elemento obiettivo ed il subiettivo, come nella seguente lezione ampiamente mostreremo.

LEZIONE XVII.

UNIONE DEL SUBIETTIVO COLL' OBIETTIUO NELL' ARTE.

L' arte deve rivestire i suoi prodotti di tale incantesimo che ci rapisce l' anima e dietro di se la trascina. A conseguire il quale intento deve da una parte spogliare la storia di alcune vecchie condizioni per aggiungerne delle più risaltanti, e dall' altra rifuggire di abbandonarsi in tutto alla foga delle impressioni presenti per non dare nel frivolo; deve nè in tutto rimanersi all' obiettivo, nè trasmodara ad un subiettivo che non abbia solidità di fondamenta. Ma dovendosi i due elementi insième contemperare, qual norma è da tenersi nello stabilire le loro proporzioni? A rispondere conviene risguardare la cosa in un aspetto tutto filosofico. E dapprima a far intendere razionalmente la necessità che i due elementi si fondano insieme, giova riflettere come la fantasia mai non è altamente ispirata da imagini lontane che per antiche memorie le vengono trasmesse, ma s' accende solo a quelle impressioni che la colpiscono di presen-

te: chè come la luce, il calorico, il suono affievolisco-
no nel correre lungo spazio, così per valicare di tem-
po le impressioni delle cose vengono languide e fio-
che alla nostr' anima. E però quando l'artista si tra-
sferisce nel passato per riprodurne gli avvenimenti, i
caratteri, gli affetti, ei non potrà discernere le vere
sembianze, non potrà vederle vive ed animate che col-
l' aiuto del presente; servendosi delle sembianze ana-
loghe di questo, come riflette il Bozzelli, a conoscere
comparativamente i rilievi e le commettiture di quan-
to ivi è stato raso e guasto dall'ingiuria del tempo.
Così operando non pure ripara ai manchi, ma comu-
nica pure un alito della vitalità presente, ond'è pieno
alle languide membra del passato. Nè a questo egli
si pone arbitrariamente, ma come stretto da una ne-
cessità lo compie senza quasi volerlo. Imperocchè do-
vendo per dipingere il passato colla maggiore inte-
rezza muovere dalle impressioni presenti ed aiutarsi
dell'analogia; come quello ha perduto la nitidezza dei
suoi contorni e la freschezza degli ombreggiamenti
così troverassi costretto ad intingere il pennello nel
colorito di queste per presentarlo forbito ed in rilie-
vo. Questo che è chiaro dettato della ragione viene ri-
badito dall'esempio di tutti i grandi artisti, i quali
per quanto abbiano studiato di mantenersi stretti al-
la storia, furono forse malgrado loro sospinti a rav-
vivarla coll'ispirazione. Così Schiller sebbene si pro-
ponesse uscire in tutto dai suoi tempi per vivere so-
lamente nella storia, non ha potuto fare a meno di

rebbero rimaste sceme le loro opere;come un esempio che scegliamo può mostrarlo per tutti. Se Schiller nel Wallestein e nel Guglielmo Tell, ove specialmente si propose essere tutto storico, avesse potuto mantenere il suo proposito ; mancherebbero al primo dramma i personaggi di Max e di Tecla, che per rappresentare l'anima sentimentale dell' autore più interessano il nostro cuore che tutta la parte storica, e nel secondo la ruvida fermezza dei cacciatori e pastori della Svizzera non avrebbe potuto così sedurci, se non si fosse immischiata a ravvivarla l' esaltazione alemanna.

Che se da una parte la storia vuol essere ravvivata dalla vita interna dell' autore e lumeggiata del colorito dei tempi, se l'erudizione dev' essere animata dall' ispirazione; dall' altra non può il poeta trasandarla in tutto senza discapito dell' arte. Se egli seguisse il solo impeto dell'ispirazione, potrebbe trasmodare fino a rappresentarci Catone come un vagheggino, Bruto come un cascante. In generale poi l' artistica produzione non avrà niente di grandioso, quando non serbando di storico che solo i nomi, manca di quella maestà che dal passato si riflette sul presente. Le cose antiche hanno per noi un aspetto di maestà, e fino i ruderi smozzicati che ci avanzano di epoche remote parlano un linguaggio sublime al nostro animo e vincono la fantasia d' una sacra riverenza. Onde chi nella sfera del proprio tempo vuole solo raggirarsi, mai non sorgerà ad altezza. Se Voltaire non ha niente di comparabile alle creazioni originali e nuove di

D. Diego, di Paolina, di Severo, di Ioad, è perchè la veneranda antichità non poneva a base nell' innalzare lo splendido edificio delle sue creazioni. Onde il Racine accortosi che lavorando dietro la sola ispirazione del presente, non riuscivano i suoi eroi che tanti amorosi di sala, passò dall' Andromaca al Britannico, da Berenice a Fedra, finchè trovò il vero punto d'accordo fra l' ispirazione e la storia nell' Atalia. In somma ad avere perfetto lavoro artistico la memoria e la fantasia lavorino insieme; ma in modo che la memoria sia nell' imaginazione, e non l'imaginazione nella memoria; dovendo l' arte muovere dal cuore anzi che dalle fredde regioni delle reminiscenze. E ben la ragione estetica giustifica qui all' uopo il fatto. Imperocchè la realtà specchiandosi nell' imaginazione, da questa viene della sua spiritual luce rischiarata, perchè potesse formare corpo convenevole all' idea: ond' è che la storia passa nel dominio dell' imaginazione. Se come alcuni pretendono, la fantasia compisse l' opera quasi materiale di andare riforbendo e spazzando la realtà, allora essa risiederebbe nella memoria; ma avendo noi innanzi ampiamente fatto intendere la natura e l' operazione di questa facoltà, si comprende chiaro come essa tutto attrae al suo dominio, anzichè trasferirsi nel dominio altrui. Solo è da porsi mente, che illuminando la fantasia la realtà, non ne muta, nè può mutarne l' essenza: onde l' artista spiritualizzando le ruvide forme della storia, eccederebbe quando volesse la storica realtà manomettere ne'suoi tratti fondamentali.

Ma se astrattamente la cosa è chiara, e ben si rivela la ragione perchè l'ispirazione colla storia, il subiettivo coll'obiettivo voglionsi in amichevol modo congiungere nell'arte; forse pratticamente riesce assai malagevole a scorgere per quali punti di coesione si possano le due cose unificare insieme, acciò dalla loro fusione risulti un tutto così armonico da non far punto trasparire alcuna giuntura artificiale che leghi le diverse parti. Onde noi quì qualche norma generale pur proporremo che dalla ragione delle cose ci viene dettata; riuscendo pedantesco ogni canone minuto, e quindi sol atto ad inceppare la libera movenza del genio. Diremo adunque, come a fare che risulti dall' unione dell' obiettivo col subiettivo un perfetto organismo, faccia mestieri che nel dominio della fantasia così le impressioni che vengono dalla storia, come le attuali si sceverino di quanto hanno di passaggiero e prettamente specifico del tempo e del luogo; poi si commettano opportunamente fra loro in ciocchè hanno di più permanente rispetto all'originaria indole dell' umana famiglia. Imperocchè finchè le imagini delle cose del meramente transitorio ed accidentale non sono nettate, mai non potranno plasmarsi insieme, presentando le une dissomiglianze che collocate fra dissomiglianze maggiori si rimangono sempre in contraposto; mentre per contrario come hanno la scoria del transitorio spogliato, presentano vere identità che spaziano entro un elemento comune, sicchè niente impedisce che s'immedesimi-

no in ammirabili gruppi. Se il primo atto di purgazione si trasandasse, l'opera della fantasia riuscirebbe vana ad unire insieme multiplici e fuggitive sembianze, che non forniscono punto alcuno di accordo; compiendo il secondo lavorio riesce fecondo di belli prodigi, perchè pone nella più bella mostra i tratti fondamentali dell'uomo, quale di tempra invariabile uscì dalle mani della natura. Quando la finzione e la realtà, l'ispirazione e l'erudizione, il subiettivo e l'obiettivo si saranno per tal modo immedesimati, allora veramente i lavori dell'arte sembreranno, come diceva il Foscolo, un'opera magica; perchè il cuore e la ragione vi rimarranno insieme soddisfatti, trovando ciascuno il proprio interesse. Ed allora noi soggiungiamo le opere dell'arte avranno un vero interesse per tutti i tempi e tutti i luoghi, ed un linguaggio eloquente per tutti;perchè i tratti generali della natura umana sono invariabili per tutti. Moliere, Scott, Manzoni sono per questo lato i più grandi artisti moderni, per non citare gli antichi che per ciò destano il più grande interesse; come di un interesse perenne è, e sarà la Bibbia per questa ragione.

Ma stabilito così razionalmente l'accordo delle cose, un grave scoglio ancora quì ci si para a dover sormontare. Imperocchè dirassi, finchè la realtà storica è lontana di tempo la cosa potrà correre nel modo che l'avete indicata; ma quando fosse prossima a noi, come potrà fare l'artista a sbrigarsi delle accidentalità,che sono pur conosciute? Questo, confessiamo,è il

punto difficile a superare; imperocchè o non vorrà trasandarle, ed allora augel palustre impaniato nella meschinità della prosa, non si alzerà al lume ideale; ovvero scartando un accessorio storico che trova insignificante a concretizzare l'ideale, potrà prendere lo sdrucciolo in qualche cosa di strano: come sovente avviene al Petrarca, che ci farebbe ridere, se non si volesse perdonare all'esagerazione di sua innamorata fantasia, quando ci conta dei fiori che invocavano il calpestio di Laura, del cielo che si riabelliva della presenza di lei, dell'aria che s'improntava di nuovo splendore dagli occhi dell'amante, ed altre cose somiglianti. Ma se la difficoltà è grande, non perciò dobbiamo tenerla insormontabile. Dante di fatti non potè giovarsi delle antiche tradizioni; chè egli stesso protagonista del poema, viaggiando per le regioni degli spiriti, udiva cose che da lui ridette non doveano potersi mentire da chicchesia: ma non perciò egli lascia di essere poeta sovrano, nè la difficoltà punto lo sgomenta. Risguardiamo il modo da lui tenuto, che riesce un modello sovrano da seguirsi in simili casi dagli artisti. Nel cerchio dei traditori della patria incontra egli Ugolino, cui domanda perchè mai rode così caninamente il suo vicino. Ugolino risponde, ma non racconta la storia ben nota della sua prigionia, chè troppo allora il poeta sarebbe rimasto legato dalla realtà; gli rivela sibbene quel che nessuno poteva aver udito, l'ambascia cioè e gli strazi del suo cuore quando chiuso nella Muda vedeva ad uno ad uno cadersi innanzi i suoi

figliuoli corrosi dalla fame; e la narrazione riesce così libera e patetica da commuovere profondamente ogni cuore. Ecco come Dante crea il quadro secondo la commossa fantasia lo spira; e senza menomamente violare i dritti della storia, presenta un nuovissimo complesso di figure modificate ed aleggiate secondo il pieno beneplacito del poeta. E straordinaria eccellenza artistica ha quel quadro, perchè dell'evidenza del reale, ed insieme di tutto il brio dell' immaginazione potè giovarsi il poeta nel contornarlo e colorirlo. Nè in altro modo è lavorato l'altro quadro della Francesca. Il caso dei due amanti avea menato gran rumore per tutta Italia, e ognuno se da una parte era mosso a compatire alla debolezza del sesso, dall' altra accusava in suo cuore la brutta infedeltà della moglie. Come rappresentare Dante poeticamente questo avvenimento storico che andava per le bocche di tutti; come non offendere in quella narrativa nessuna delle parti che qualche cagione aveano avuto al fallo? Egregiamente evita egli ogni inconveniente col fare che la donzella apra ingenuamente gli arcani del suo cuore; nella quale narrazione potè il poeta seguire la sua libera ispirazione nell'esporre il nascere, il divampare e i tristi effetti dell' amore. Artificio che sempre l'autore sa serbare, e dove fa narrare a Manfredi come si trovasse salvo in Purgatorio, e dove fa notare a Stazio il modo che gli fruttò salvezza, ed in altri luoghi assai. Ecco il vero sistema di congiungere l' ispirazione con la storia in un punto quasi invisibile. Così l' arti-

sta mentre dalla storia attinge i caratteri delle sue pitture, unifica questi coll' elemento ispirato, e senza punto alterarli, li riproduce nella maniera che l' arte richiede.

Ma veduto quì come l' ispirazione si può congiungere con la storia nei fatti moderni, e dileguata così l' opposizione; ritorniamo ancora sul primo nostro proposito, a stabilire cioè la vera obiettivita nell' arte quando deve riprodursi il mondo antico. E dapprima notiamo che acciò il passato col presente si compenetrino insieme a formare un sol quadro vivente, è cosa assai opportuna che i soggetti sieno nazionali: imperocchè nella storia d' una nazione i tratti fondamentali rimangono inalterabili nelle diverse epoche, per quanto mutino di continuo le manifestazioni esterne. Così la storia di Venezia, ad addurne un esempio, dall' assedio di Aquileia sino al trattato di Campoformio ritrae sempre il popolo veneto guidato in tutti i suoi fatti dal principio di conservare ed accrescere lo stato; e quantunque l'età prima, delle origini non ha lo stesso andamento del'a seconda, che possiamo dire del reggimento a popolo, nè questa procede simile alla terza, che è dell' aristocrazia, come la terza, non ha la fisonomia della quarta, cioè dell' oligarchia, che comincia con la terribile inquisizione di stato; pure quel principio rimane sempre il fondamento della vita veneta. E veramente seppero ciò intendere tutti i grandi artisti, e si consigliarono sempre di trarre dalla storia nazionale gli antichi soggetti, perchè non

mostrassero discordanza col presente. I poemi indiani di fatti, come i canti omerici, il dramma greco, come il romanzo del Cid non ritraggono che imprese nazionali. Il Tasso ha pur cantato la causa comune della cristianità; il Camoens la nazionale impresa dei Portoghesi nella scoverta delle Indie; Shakespeare ha drammatizzato d'ordinario le tragiche storie del suo paese, come Voltaire nell'Enriade ritrasse una gloria nazionale; e Dante se pare spaziare per l'universo, pure nel vasto roteare del suo volo muove sempre dall'Italia per ritornare all'Italia, tutte le glorie antiche, come le miserie presenti lumeggiandone chiaramente. Fuvvi pur qualcuno che piegò alla falsa via di ispirarsi a fatti stranieri; ma la brutta prova che fece dev'essere ammonimento agli altri: e noi siam di credere che se l'epopea di Virgilio non vale quella d'Omero, forse la principale cagione è d'aver cantato l'epico romano una civiltà caduta ed estranea. Come non è a dubitarsi che se il Petrarca lasciò inferiore a se stesso quando volle dar fiato all'epica tromba, molto avesse a ciò contribuito l'aver egli preso a soggetto una civiltà pagana, cioè le cose affricane e romane, in vece d'ispirarsi alla storia della sua nazione. Fallo in cui è caduto pur Bodmar fra gli altri ai tempi moderni nella sua Roachid. E ciò intendano una volta coloro i quali, per mal inteso amore ai classici, si ostinano a riempiere le scene degli errori della famiglia di Pelope, e dei capricci d'un fato, cui più non si ha fede. Se vogliono commuoverci ci porgano le Pie

e-le Francesche : al di là del medio evo si distende l' erudizione, non l' arte ; abbia vita l' antichità nelle biblioteche, ma lasci il teatro e l'epopea.

Però non intendiamo con questo imporre una legge assoluta all' artista , che non altro tratti che soggetti nazionali ; imperocchè come le nazioni communicano fra loro, così l' arte avrà dritto di scorrere liberamente per tutte le nazioni ed età. Solo facciamo voto che anche quando l' artista si faccia cosmopolita, e si stenda per la storia universale, si ricordi che la parte storica, donde che venga, dev' essere subordinata al fondo, dal quale solo può muovere l' interesse ; si ricordi che l' arte deve mostrare l' uomo nel cittadino, e non il cittadino nell' uomo. In somma si sappia lo storico congiungere col nazionale a quel modo che Calderon ha fatto, quando nella Zenobia e Semiramide conciliò così bellamente la vita orientale colla spagnuola, e Sakspeare quando a soggetti tratti da storie straniere diede l' impronta inglese, conservando insieme quella di ciascun popolo. Una potente ragione impone a così fare ; poichè le forme storiche sotto cui l' ideale si rivela è necessario che sieno intelligibili per poterci esteticamente commuovere ; ed intelligibili non possono essere se non le forme della vita propria, o quelle che le si assomigliano : onde loderemo sempre con Orazio chi osò abbandonare le vestigia antiche per celebrare i fatti domestici, e consiglieremo sempre col Pindemonte a lasciare Troia caduta, per trarre scintille da men lontani soggetti.

Che le cose estranee non ci commuovano punto, il fatto chiaro lo manifesta a chi non vorrà crederlo. Gli antichi eroi Scozzesi ritratti da Gualtiero Scott non hanno alcun interesse per noi, essendo le forme del loro vivere assai discordanti dalle nostre, e però poco intelligibili ; e molto meno gli eroi Caledoni dell' Ossian, i quali maggiormente si disformano dalle nostre consuetudini. Gualtiero Scott sovente ci commuove, ma solo quando rileva i tratti generali dell'umana natura, nei quali sempre l'uomo ritrova se stesso, e ben comprende il loro senso. La quale intelligibilità delle forme è così necessaria per la commozione, che anche la vita propria e nazionale non muove interesse, quando per essere troppo antica non ha alcun legame col presente, e si rende perciò forse meno intelligibile che la vita straniera. Così i poemi di Niebelungen contano fatti geograficamente appartenenti ai Tedeschi ; ma le forme di vivere di quegli antichi Borgognoni essendo più differenti dall' attuale vita alemanna, che quelle ritratte da Omero, la nazione non riconoscendole sue, e poco intendendole, ha meno interesse per quegli eroi, che per gli omerici. Per la quale ragione noi non scorgiamo ancora molto senno in Klopstock, quando mosso da un sentimento patriottico ad eliminare le deità greche, ritornò a vita gli Dei scandinavi per prenderne il posto. Osiamo dire che per nulla egli con questo giovò all' arte ; chè Wadan Walhalla, Freja parlano meno che Giove e l' Olimpo all' imaginazione ed al sentimento dei Tedeschi.

Bisogno adunque dell' arte è, che il passato armonizzi col presente ; ed armonizzerà sempre che v' ha fra loro punti di coesione. Sarà poi perfetta quest'armonia quando la storia sia disposta acconciamente a formare il campo sul quale l'artista farà muovere persone che respirino la vita del suo secolo. Quest' armonia però non è, nè deve essere la stessa in tutte le branche dell' arte ; imperocchè se la lirica può mettere da banda tutta la realtà storica, dovendo essa esprimere i moti interni dell' animo, e dominare colla subiettività il soggetto, anche quando fosse storico ; non può ciò fare allo stesso modo l' epopea, che sempre vuolsi tenere sul terreno storico per serbare quella obiettività che l' è propria. E se nella drammatica, ove tutto deve esser vita, la parte storica può rimanere come il di dietro della scena, non perciò può sbandarsi in tutto, per quella obiettività esterna che deve in essa prendere la passione dell' animo. Onde se non si può imputare a colpa al Petrarca di non avere altro di storico serbate nel suo Canzoniere, che il nome di Laura e i fondi di Valchiusa; meritamente forse è stato accusato il Tasso d' aver troppo del romanzesco sovracaricata la storia delle crociate, forse indotto a ciò dall' imitazione mal consigliata di Omero in un soggetto appartenente ad una civiltà assai diversa. In Shakespeare il popolo forse si disgusta di trovare troppo frequenti e dominanti i luoghi storici, più che al dramma non si convenga ; e sebbene i critici e gli eruditi gridano a quanto n' hanno in go-

la al mal gusto, pure sarà sempre vero che l'arte è fatta per il pubblico, e che questo nella drammatica si pone sempre in mezzo agli oggetti che gli sono presentati.

In questo modo d' uniformare il passato al presente per insieme accordarli, troviamo la cagione e la scusa insieme di alcuni anacronismi, cui una critica minuta e pedante ha gridato la croce. Purchè questi anacronismi si riducano a circostanze meramente esteriori, non vogliamo noi far loro il viso arcigno. Imperocchè che Falstaff parli di pistole, che Orfeo comparisca sulle scene con un'arpa o violino moderno, che importa a noi, quando altre cose più interessanti ci vietano di prender pensiero di tali frivole accidentalità ? Prendano pur loro sollazzo gli eruditi a notare che nella Vergine d'Orleans non sia stato molto fedele lo Schiller nel descrivere la festa dell' incoronazione; che Virgilio adoperi gl' incensi quando Plinio avverte non essere stati in uso ai tempi troiani; che si rinvengano in lui cavalli e trombe che non sono in Omero; che ponga le triremi, mentre Tucidide avverte essere state introdotte assai più tardi : chè noi ci passiam sopra ciò volentieri, per fermarci a cose di maggior rilievo. Neppure abbiamo spavento di quell'altro anacronismo, forse di maggior momento,che incontrasi quando un personaggio esprime qualche pensiero in modo non conforme al suo tempo ; poichè se l' artista non deve trasandare la fisonomia generale della storia, delle minuzie può bene passarsi senza

scapito dell' arte. O forse si vorrà credere che tutte le accidentali maniere di vivere fossero al tempo della guerra troiana quali l' Iliade le espone ; e che i popoli e principi dell' antica Grecia parlassero e pensassero proprio come Eschilo fa fare loro ? Chi delle piccole accidentalità volesse tener conto, s' indurrebbe fino a chiedere che ciascun eroe parlasse il dialetto nativo. Quando i tratti fondamentali della vita e dei costumi sono alterati ; allora è un peccato dell' arte: onde non si può condonare a Virgilio che fa dissertare i suoi pastori al modo della gente culta del secolo di Augusto. Sebbene tale difetto pare essere come naturale della poesia buccolica, che vuol ritrarre quell' innocenza di vita ed ingenuità d' affetti, che forse mai non ha avuto luogo ; onde più o meno lo vediamo comune all' Aminta del Tasso come al Pastor Fido del Guarini, alla Diana dello spagnuolo Montemayor come all' Arcadia dell' Inglese Sydnei, ed a tutte le buccoliche francesi del secolo XVI come all'Astrea del XVII. Ugualmente non è comportevole quell' anacronismo, che le idee morali e religiose di un popolo appropria ad un altro che le avea opposte : onde come male si trasporterebbero negli antichi eroi quel ritorno profondo della coscienza in se, e l' interno rimorso, che appartengono ad un incivilimento più avanzato ; così sconciamente si applicano ai personaggi moderni le idee dell' inflessibile potere del destino, o il concetto della giustizia come era falsato nella morale pagana, e si trova espresso nella vendetta di Oreste.

L' artista adunque cerchi penetrare lo spirito del passato, senza studiarsi di ritrarre la storia da erudito nelle sue minuzie; badi che vero scopo dell'arte essendo di far nascere il patetico della situazione e del caratte, ciò meglio si conseguisce coll' obiettività assoluta, che coll' esattezza delle forme storiche esteriori. L'obiettività esterna, come accidentale, muta col tempo; ciocchè è intimo rimane patrimonio perenne dell' umana natura, e parla perciò sempre alla nostr' anima. Babilonia, Sionne più non sono, Israello va profugo senza patria e senza leggi; eppure il profondo dolore dei Profeti tanto ci commuove, perchè è l' umanità che essi ci dipongono dolente.

Ed ecco rivelati tutti i misteri dell'arte; ecco esposta tutta la vita della fantasia dal suo primo fecondarsi al calore del sole divino della bellezza, sino alla completa produzione dell' arte. Ancora alcune parole sulla subiettività individuale dell' artista; ed il nostro computo è fornito.

LEZIONE XVIII.

L' ARTISTA.

L'ideale incarnato nel fantasma, ed all'esterno svolgendosi nell'umana personalità, produce l'arte; ma come quest' arte è una creazione libera dello spirito, fa

mestieri che ancora qualche cosa accenniamo dell' artista, che è il lavoratore della grande opera. A lui non ci faremo certo a prescrivere norme, nè vorremo diriggere il suo operare; imperocchè come ciò fare se egli stesso non sa nettamente quello che compie? Raffaello dice, che lavorava dietro certe idee che non sapeva spiegare; l' Ariosto non seppe rispondere al Cardinal d' Este quando gli domandava, donde tante fantasie avesse tratto; Dante dicea, essere egli uno che notava quando amore lo spiriva; Sofocle dicea di Eschilo, ei fa bene ma non sa quello che fa: come dunque voler sorreggere l' artista nella sua via? Ci staremo perciò solamente contenti a notare, che sebbene la rappresentazione esterna sia opera dell' ispirazione; non però di meno dovendo vestire un' obiettività, fa mestieri che si risguardino le leggi dell' obiettivo. Il genio adunque dovrà accordarsi con la natura delle cose: nel quale accordo del subiettivo interno coll' obiettiv esterno sta quella dote che addimandosi originalità. Prima di parlare della quale vogliamo dire un nonnulla sulla *maniera* e sullo stile, che sono quasi gli elementi dell' originalità.

Che, noi domandiamo innanzi tratto, è da intendersi per maniera? Questa parola, nel suo significato generale esprime quelle qualità tutte proprie d' un artista, per le quali egli da ogni altro si distingue. Suole pure addimandarsi maniera l'unione di quei modi propri di rappresentazione, pei quali un' arte si discerne dall' altra, e le diverse branche della medesima arte

fra loro: onde si dice che la poesia ha diversa maniera di rappresentazione che la pittura,come si distingue la maniera della pittura storica dal paesaggio, e dell' epopea dalla lirica e dalla drammatica. Noi della maniera intesa in questo secondo modo, che è pure legittimo, parleremo appresso quando separeremo i diversi generi per esporre le leggi di ciascuno: quì considereremo la maniera nel primo senso, che risguarda l' artista, su cui volge ora il nostro discorso.

E cominceremo dal dire che ogni volta che essa non si oppone alla vera rappresentazione artistica, può essere comportata, qualunque si sia.

Anzi soggiungiamo che neppure potrà riprendersi quando seguíta per imitazione da una schiera di discepoli d'un grande genio, forma quella che addimandasi scuola. Volendo poi risalire all' origine della maniera, scorgiamo come deriva sovente da un' impressione d'un aspetto della natura onde l' artista è stato fortemente colpito. Nè altra cagione da questa possiamo trovare in Van der Neer di quella sua maniera di porre sempre la notte ed il chiaror della luna nei suoi numerosi paesaggi; come quella vivacità incantevole di colorito del Tiziano e di tutti la scuola veneziana dovè certo originarsi del bel riflesso della luce che erano essi avvezzi a contemplare nelle limpide lagune, ove una città si specchia. Fa uopo notare come non pure nell'invenzione, ma sovente anche nell' esecuzione si ravvisa la maniera, come scorgesi in quei modi proprî di pennelleggiare e fondere i colori che ser-

bano costantemente alcuni pittori, e nella predilezione ancora che essi hanno per un dato colorito, come è nei manti del Corrado, stabilmente dipinti in bleu oltremare.

Se le maniera, non opponendosi alla vera rappresentazione artistica può tollerarsi; non è da intendersi che non venga sempre per qualche modo ad avvincolare il genio dell' artista all'accidentale, sul quale ci deve liberamente elevarsi. Massime quando la maniera è abituale, scemerà sempre la libertà dell' ispirazione; chè per quanto essa fosse spontanea rivelazione dell'artista, pure col suo predominio lo tiene schiavo. E da questa mancanza di libertà piena nella produzione interna deriva l'altro manco, che anche le forme esterne riescono sfornite di varietà. Così nelle incisioni di Claudio Melan si veggono sempre predominare le linee parallele, che movendo da un punto aggiransi in cerchio sotto forma spirale. Quando l'artista viene a tal punto, che si rende in tutto schiavo della maniera, il suo fare dicesi manierato, ed indica un difetto grave nell'arte. Nè è difficile che un autore si trovi schiavo della sua maniera; che anzi essa talvolta si fa così imperiosa da dominarlo fin nella prima invenzione, colla quale si dispone il tessuto generale dell' intero: e nasce così quello che si suole denominare sistema. Il quale pernicioso assai è per l'artista, non solo perchè toglie al genio di lui ogni libera movenza, ma ancora perchè sovente lo gitta in difficoltà insormontabili. Esempio solenne ne è l'Alfieri, il quale

guidato dal sistema, avendo aspirato nei suoi piani drammatici ad una regolarità pressocchè intellettuale, ha voluto perciò richiamare tutti i mezzi alla natura astratta della norma propostasi: onde poi derivò che procedendo in un modo assoluto, come nota il Carmignani, nei mezzi destinati ad interessare, ha sparso sovente sovra di essi la freddezza, indivisibile compagna delle astrazioni della mente. Non v'ha cosa che più del sistematico nuoce alla bellezza delle arti imitative, nè le opere destinate a piacere possono per alcun conto comportare l'astrazione, colla quale il sistematico va sempre congiunto. Ed io penso che quando Quintiliano disse, mal gradirsi in alcuni artisti le virtù stesse, mentre piacciono in altri anche i difetti, avesse voluto proprio parlare al caso nostro; facendo intendere che si perdonano forse di leggieri ad un artista i difetti che da troppa libertà derivano, mentre le pastoie del sistema rendono smorte le stesse bellezze. E però la vera, la lodevole maniera noi teniamo esser quella di non averne alcuna, di adattarsi sempre alla natura del soggetto, e di là muovere spregiudicato e libero; serbare cioè l'originalità, della quale toccheremo dopo accennato dello stile.

È noto il detto di Buffon: lo stile è l'uomo. La definizione è esatta, ma riesce troppo generica per non essere svolta abbastanza; onde saggiamente notò il Gioberti, che si può ugualmente e forse con maggior ragione dire: l'opera è l'artista. Forse un poco meglio spiegò il pensiero di Buffon il Villemain quando

disse, intendere egli per stile la passione, il naturale dell' anima dell' autore rivelata al di fuori,e stampante il suo marchio nell' opera. Chi però ha parlato con maggior chiarezza ed esattezza intorno allo stile è stato il Fornari. V' ha delle opere, egli dice, ove vedi solamente il pensiero dell'autore e il modo come l'esprime; in certe altre per contrario nei pensieri e nell' espressioni si vede insieme quasi effuso l'animo dell'autore, la quale effusione dell' autore nella sua opera è lo stile. Lo stile adunque è quello che mostra l'animo dell'autore, mentre le sue facoltà lavorano a produrre un'opera; sicchè questa apparisce vivente della stessa vita dello spirito : onde meritamente ebbe a dire il Gioberti, consistere lo stile in quella dote difficile a deffinire che si chiama vita. Nè questo vocabolo è da intendersi nel senso metaforico, come alcuno potrebbe pensare, ma si prenda nel significato proprio ; intendendosi bene da quanto abbiamo detto, che è la vita reale dello spirito che si palesa nell' opera quello che forma lo stile. E qual maraviglia poi se così inteso lo stile rende, come avverte il Gioberti, così efficace il parlare , e fa talvolta miracoli di stupenda grandezza, sino a rivolgere la sorte degli stati, e mettere per nuovo indirizzo il corso della nazione?

Che se da una parte lo stile è l'espressione della vita dell'autore, non è men vero dall'altra che esprime eziandio la vita del secolo. Imperocchè per quanto l'artista è un' individualità libera, pure in buona parte la sua vita s'informa alla vita universale che lo circonda;per-

ciò anche sapientemente avvertiva il Gioberti, che in gran parte procede lo stile dalla comunicanza che corre tra lo scrittore e l' età sua. Così spiegasi il fenomeno che ogni secolo ha quasi il suo stile particolare, che s' impronta nelle opere di tutti i coetanei, ad onta che sia lo stile cosa tutta individuale. Onde da quanto abbiamo detto appare non aver bene inteso la cosa il Ranalli quando facea derivare lo stile da qualità accidentali riferibili solamente al particolare ingegno dell'artista. L'ingegno non ha che fare con lo stile, e se le sue qualità possono influire nella diversa maniera dei diversi autori, in ben altro è da riporsi l'origine della varietà dello stile. Nè meno falsa è la sentenza di coloro, che fanno consistere lo stile nell'abilità dell'artista ad adattarsi all'esigenze della materia. La quale abilità sebbene non l'abbiano ristretta solo all'elemento sensibile, ma estesa sino alle leggi della rappresentazione artistica che derivano dalla natura del genere; pure sembra che si sia confuso il carattere o genere di scrivere e di rappresentare collo stile. Il carattere o genere di repppresentare richiede che l'artista risguardi alle qualità sostanziali del soggetto e del modo di trattarlo, e vi si adatti; diversamente dovendosi comportare nella musica di chiesa che nell'*opera*, nella pittura storica che in quella di genere, nella pittura che nella scultura. Ed i grandi artisti seppero sempre usare questo necessario riguardo: onde Raffaello quando dipinse i profeti li ritrasse colla medesima impronta di severità che *il* Buonarotti; come questi nel figura-

re Eva nella volta della Sistina, cercò darle la maggior grazia possibile, come al soggetto si conveniva. Riprovevole quindi è da tenersi per questo lato il Durer, che a lievi soggetti diede il carattere grave della pittura storica, e molto più il Mengs che nel gruppo delle Muse per la villa Albani trasportò alla scultura le forme colorate della pittura. Ma oggidì pare che generalmente poco si badi a ciò dagli scrittori drammatici oltramontani, e dai compositori italiani di musica; chè i primi mentre ampolloso fanno il parlare comico, pedestre rendono il tragico, ed i secondi l' andamento dell'*opera* hanno trasportato nella musica sacra; la quale perciò sempre più reclama il ritorno allo Zingarelli ed al Paisiello. Molte volte ciò deriva dalla subiettività dell' artista; ma fa mestieri che questi spogli la sua personalità per adattarsi al soggetto, o almeno scelga soggetti la cui natura consuoni colla propria suscettività. Così il Sanzio più inclinevole trovandosi a ritrarre la grazia, predilesse sempre dipingere Madonne; come il Buonarotti più sentendosi tratto ad esprimere la maestà e la fierezza scelse a dipingere il Giudizio, ed a scolpire il Moisè. Quando vi è accordo fra le disposizioni dell' artista e la natura del soggetto, si raggiunge anche più agevolmente la vera originalità: della quale ora ci faremo a dire.

Generalmente sotto il nome d' originalità si suole covrire ogni più sregolato procedere, stimandosi che essa si raggiunga senz' altro da chi fa diverso da quello che gli altri hanno fatto. Falsato così il concetto,

ve istante, e sedurre col primo brio la mobilità dell'imaginazione, nel loro procedere slegato, vagante come per azzardo, senza principio e fine, fanno tosto intendere come l'*umore* debba piuttosto eliminarsi con studio anzichè introdurlo nel campo dell'arte. Veggasi in Gian-Paolo, il quale sebbene ci sorprende coi suoi tratti di spirito, e spesso colla profondità dei sentimenti; pure volendo per l'*umore* aspirare all'originalita, coi suoi bizzarri accozzamenti di cose senza legame, colle sue strane combinazioni dà ben a dividere che non è l'interna operosità del genio che in lui lavora. Il genio avendo a guida le leggi del soggetto, facendo dall'unità di questo rampollare le diverse parti segnate d'uno stampo unico, produce quel tutto organico, il quale si differenzia tanto dall'aggregato fittizio degli umoristi, quanto le belle produzioni della natura da un guardaroba ove oggetti preziosi fossero quà e là appesi in mostra. Il Vasari lodando il palazzo della Farnesina edific ato dall'architetto Baldassarre Peruzzi, dice esser condotto con quella bella grazia, che pare non murato, ma veramente nato. Quì è veramente dove il genio si manifesta, la vera originalità sta in questo, che i lavori dell'arte appaiono nati e non fatti; chè ove la fattura si manifesta, ivi non pure l'originalità, ma la vera arte peranche è venuta meno. Ben seppero intendere ciò gl'ingegni sommi; e Goëthe sebbene in gioventù abbacinato dal falso splendore umoristico volle di esso far sfoggio nel suo Goetz, pure ad onta delle lodi che

glie ne vennero, fatto maturo s'accorse, che l'arte vera non comporta quei passaggi che in vece di nascere dal soggetto erano improntati dell'interesse del giorno, nè le cose legate per mezzi tutti esteriori. E però ritraendosi subito dalla falsa via, cercò sempre appresso carpire l'idea che è il fondo d'un soggetto vero, si studiò in tutto appropriarsi quell'idea e quel soggetto, ed esprimere l'uno e l'altra senza alterarli colla miscela d'elementi estranei sia interni, sia esterni: così il suo genio potè discorrere libero pel campo vasto che gli apriva il soggetto; cosi potè conseguire la vera originalità; così potè sedere accanto a Sofocle e Shakespeare, in mezzo alla nobile compagnia di Omero, di Dante, di Raffaello, di Michelangelo, di Manzoni, del Leopardi. La superiotà d'un artista, diceva il Villemain, è d'essere del suo tempo, ed insieme fuori del suo tempo; cioè d'esprimere ciocchè pensano i contemporanei e d'avere una fisonomia propria. Noi soggiungiamo che acciò possa esser detto veramente originale, al pensare del tempo ed al sentire proprio debba aggiungere la profonda meditazione del sogetto, e di là prendere la vera ispirazione. Così ogni particolarità accidentale rimene esclusa; ed ogni artista nel porsi a lavorare potrà ripetere il canto di Casella là nel Purgatorio,

Amor che nella mente mi ragiona,

e conseguire quindi come quel cantore, che gli spiriti dimentichino la lor sorte per corrergli dietro. Vero trionfo dell'arte, vera sua aspirazione !

Veduta la via che debba tenere il genio a produrre opere originali, ancora un consiglio ci rimane per l'uomo di genio, acciò non rimanga in lui sfruttato il sublime dono di natura. Essendo, secondo noi, il genio, un intuito vasto e chiaro, uno slancio ardito della mente verso la bellezza prima; fa mestieri, acciò possa libera in tutto levare la sua ala, che si spogli lo spirito di quell'inviluppo grossolano, onde si è rivestito nel suo trasporto verso gli oggetti materiali nei primordî della vita terrena. Come coloro che volevano appressarsi ai sacrificî più santi, si purifichi e getti di dosso quel vestimento che lo covre, acciò leggiero e spedito attraversando tutto quello che non è Dio, si trovi faccia a faccia colla divinità, che è il focolare primitivo d'ogni bello. Allora un'estasi di piacere l'inebrierà, e amando Dio di tutta l'intensità dell'amore, riderassi d'ogni altro affetto, disdegnerà ogni altro trasporto, ributterà quanto aveva innanzi idolatrato. Quando adunque il genio libero si è fermato nella contemplazione di quell'Essere che dispensando i suoi attributi a tutti gli altri esseri, non ne scema alcuno, e niente non impronta da causa estranea; quando si riposa nella luce di quest'Essere che rende bello quanto deriva da lui ed a lui tende, allora s'irradierà, tutto di luce, e larghi fulgori spanderà fuora. Grida egli allora nell'ebrezza che lo vince: fuggiamo, fuggiam overso la nostra patria! Ma ahime come fuggire, come scappare? si domanda Ulisse in quella maravigliosa allegoria che ce

lo presenta nello sforzo di liberarsi ad ogni costo dal magico dominio di Circe o di Calipso, senza che il piacere degli occhi e lo spettacolo delle lusinghe terrene non lo rattengano nei suoi lidi incantati! Oh! non ci abbisogna di navigli o di rapidi consieri perchè corra il nostro spirito il cammino verso quel luogo onde è venuto; anzi non è distante da lui la patria ove sospira; nè può avere impaccio, solo che starnazzi le sue penne a scuotere la pesante brina dei sensi che aggravollo forse nella notte dell'età incauta. Il lume divino splende in noi di continuo, e basta che solo gli affissiamo la pupilla, perchè cada la tenebria che questa ingombra; ed al favore poi del primo raggio, sull'infocato carro del desio, come Elia, servoleremo leggieri dalla terra, gittando lungi il mantello del terrestre ingombro; Muova adunque alacre il genio alla regione ove è sospinto, e rimanga così fermo a deliziarsi in Dio, che paia

Che non muov'occhio per cantare Osanna.

FINE.